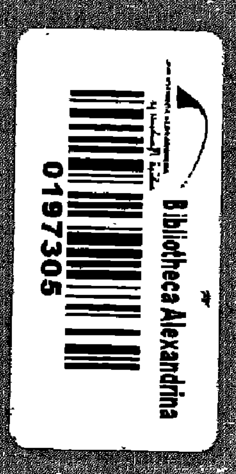
فلسفة النظريات الجمالية

الدكتورة
غادة المقدم عدره



جروس برس



فلسفة النظريات الجمالية



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

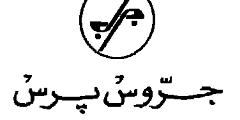
الدكتورة
غادة المقدّم عدره

فلسفة النظريات الجمالية



جروس برس

الطبعة الأولى
١٩٩٦م. ١٤١٦هـ.



فاكس: ٧٨٢٢٧٩٠ - ٤ - ٢١٢ - ٠٠١
ص.ب. ١٨٩ طرابلس - لبنان

مقدمة

يتناول هذا الكتاب فلسفة الأفكار الجماليّة من العالم القديم مروراً بعصر النهضة وانتهاءً بأفكار ماركس وانجلز.

ويعود سبب كتابتي له ما لمسته من خلال تدريسي لمادة الجماليات في الجامعة اللبنانيّة - كليّة الآداب والعلوم الإنسانيّة، افتقار الطلبة إلى المعرفة بنظريّات فلسفة الجمال، إلاّ من بعض ومضات لمواقف خاصة، توصلهم وبحسب اعتقادهم إلى مقولة صادقة مما يؤدي بهم إلى الذاتيّة.

من هنا تحمست في تجديد محاضراتي ومنهجتها بشكل أفضل لتؤدي الغرض المنشود من تدريسها ووصولها إلى عقول الطلبة إسوة بطلاب الجامعات الأخرى.

إن طاقة الفن مهمة في بناء البعد السياسي والجمالي للمجتمع ومؤثرة بصورة مباشرة، وإن كان طريقها غير مباشر فلم تكن الفلسفة كما يقال عنها عند العامة سفسطة لا تؤدي إلى شيء عملي، بل هي عامل فعّال وأساسي في نهضة المجتمع، فللفلسفة وجهان: وجه نظري ووجه عمليّ، فالنظري ينبثق عن عقول نيِّرة خبُرت المعارف والعلوم، والعملي يظهر من تأثير نظرياتها على المجتمع في تقدمه والنهوض به. تلك هي مهمة هذا الكتاب المتواضعة، معالجة فلسفة الجمال معالجة علميّة موضوعيّة بقدر إمكان البحث في الجمال موضوعياً. وليس الطالب مدعواً إلى اعتماد نظريات هؤلاء الفلاسفة وأحكامهم الجمالية، ولكن إلى المعرفة العلمية بهم، وسعياً في العودة إلى مجتمع الحق والخير والجمال كما كان. فالإنسان بحسه يشعر بالجمال

وبعقله يصيب الخير والحق، فنصل إلى مجتمع ينتقي وينتج ما يريد من الفنون الرفيعة، فيرتفع إلى آفاق الفن الموسيقي العالمي مثلًا وإلى المسرح المميز، فلا فن مميز دونَ إدراك لجمال مميز، هكذا كان لبنان، وهكذا نتمنى أن يعود.

مقدمة في فلسفة علم الجمال

يخيل للإنسان العادي أن الفلسفة كلمة بعيدة عن الثقة، فهو يعتقد أنها دعوة لحفلة من حفلات السّمر والخيال، لا علاقة لها بالواقع، بعيدة عن الإنسان وخدمته.

وبالعودة لتقدم الفكر الانساني، نجد أهميّة الفلسفة ودورها الفعّال في إصلاح المجتمع، فهي وجدت من خلال تساؤلات المرء في البداية، حول العالم والطبيعة، لذلك يجب علينا أن ندرس الفلسفة لضرورة عملية ونظرية وبالتعاون مع العلوم المختلفة، وهي هنا فلسفة عملية على الرغم من أنها لا تماثل العلوم. فماذا تدرس الفلسفة في هذا المضمار؟ تدرس الفلسفة أهم الاعتقادات التي يأخذ بها البشر، مثل وجود اللّه، تَشَكُّلْ العالم ومخلوقاته، وهذه التساؤلات تطرح للبحث عن أجوبة لها. والدور الذي تقوم به الفلسفة هو رفضها لقبول أي اعتقاد لا تثبت صحته بأدلة واستدلالات. فالفلسفة تتفحص اعتقاداتنا من حيث قبولنا لها بصورة غير نقدية. وعلم الجمال يقوم باختبار نقدي لها، مثل: ما طبيعة الجميل؟ وما هي مميزات الفنان المبدع عنْ العادي، وهل تثير الموسيقى الصاخبة النفس، وهل تهدّئهاالموسيقى الناعمة، وما أهمية الفن في التجربة البشرية؟ اذاً لا بدّ لنا من توضيح، ما الذي نعنيه حين نستخدم ألفاظاً « الفن الجميل» و«الذوق السليم» وهذه خطوة لا بدّ منهالكي نكون ناقدين لاعتقاداتنا، ذلك أننا لا نستطيع أن نسوق أدلّة مع اعتقاداتنا أو ضدّها، ما لم نعرف بدقّة كنه ما نعتقد، ولعل معظمها موجودة في أفكارنا دون تفحّص أو تثبّت. لذلك ونظراً لغموض كثير من اعتقاداتنا

وتباينها وتناقضها، يجب اتّخاذ موقف نقدي، وهي خطوة مهمة جداً وليست سهلة. من هنا نسأل لماذا ندرس علم الجمال؟

هوجم علم الجمال بحجج وقفت ضد ضرورة وجوده، فالبعض يقول أن هناك مجالات للدراسة تجيب عن الأسئلة الخاصّة بالجمال والفن، مثل علم النفس، علم الاجتماع، لذلك لا حاجة لنا لعلم الجمال.

ولكن هل هذا صحيح؟

اذا ما تفحّصنا أيّ ميدان من الميادين الأخرى، نجدها تبحث في الفن من جوانب أخرى، فمثلًا علم النفس يهتم بردود أفعال عدد كبير من الناس إزاء الفن الجيد والرّديء، ويدرس علم الإجتماع إنتاج فن عظيم في حضارة معينة عظيمة مثلًا.

اذاً هذان العلمان لم يبحثا في سبب تسميتنا لهذا الفن بجيد أو برديء، لذلك فإن علم الجمال يقوم بتحليل المعنى لمعرفة هذا الفن أو ذاك معرفةً شاملة، وهو هنا يستفيد من بحوث العلوم الأخرى المتخصّصة بالفن من زاوية معينة.

اذاً نحن بحاجة ماسّة للمباحث التي يدرسها علم الجمال. وهو ليس بديلًا عن أبحاث العلوم الأخرى، كما أنها ليست بديلة عنه، وهنا من خلال تنظيم معلوماتنا ونتائجنا نصل إلى إعتقادات صائبة في الفن، عندما تظهر شواهد جديدة تجعلنا نغير فيها الى الأفضل وبصورة منطقيّة.

وهناك فريق آخر يقف ضد علم الجمال حيث يقول: إنّ دراسة علم الجمال عقيمة، لأن قيمة الفن لا تعرف إلاّ بواسطة تجربة شخصيّة مباشرة، فلو أردت أن تعرف طبيعة الأعمال الفنية فما عليك سوى المرور بالتجربة المباشرة. ولدراسة هذا الكلام بصورة نقدية، نلاحظ أننا أمام خلط كبير للأمور، ذلك أن دراسة علم الجمال تختلف عن ممارسة تجربة ما فدراسة الشيء ومعرفته ليس البديل عن الممارسة أو بالعكس، ولذلك يجب أن نفهم تجربتنا فهماً حسناً فنستطيع إعطاء رأي علمي صائب بصورة أفضل.

ويستمر الهجوم على علم الجمال من قبل فريق آخر، حيث يربط هؤلاء عدم اهتمامنا بالفن والقضاء على حيوية الأعمال الفنية هو دراستنا لعلم الجمال. إذا ما تفحّصنا كلام هذا الفريق نجده غير صحيح، لأن دراسة علم الجمال تؤدي بنا حتماً إلى آفاقٍ جديدة، وقيم جديدة مما يجعلنا نتذوق جمالية الفن بشكل أكثر رهافةً وأصالة.

ومن بين الحجج التي تقف ضد دراسة علم الجمال، والأكثر قوة وجدية هي تلك التي تقول: إن الأعمال الفنية هي أعمال ذاتية بحتة تحمل مزايا خاصة بقالبها وطابعها، ولذلك فإن دراسة علم الجمال لا مردود لها ولا فائدة، فهذا التفرّد هو الذي يحمل سمات العمل الفني، والأعمال الفنية لا تشترك إلاّ في القليل أو لا تشترك في شيء على الإطلاق. بل إن كل عمل فني بعينه فريد في نوعه لا يشبه أي شيء آخر، ولذلك يصل هؤلاء إلى أن التعميم غير وارد في الفن، كتلك التي يحاول علم الجمال أن يصل إليها.

في الواقع هذا الرأي على قدر كبير من القوة وينبغي التفكير فيه بجدّية تامّة. والمتأمل يجد أن كل شيء فريد في ناحية كما أن هناك أشياء عامة كثيرة بين ناحية وأخرى. لذا فإن الدراسات قد تبيّن أن أوجه الإختلاف بين الأعمال الفنية قد تكون كبيرة أو صغيرة. من هنا نستطيع أن نكتشف وجود أوجه شبه هامّة بين الأعمال الفنية وذلك عن طريق دراسة علم الجمال.

هذا الرأي له وجه إيجابي آخر، وهو تذكيرنا دائماً في حال توصّلنا إلى بعض التعميمات عن الفن، أن الأعمال الفنية كغيرها من الأشياء تتميّز بالفردانية مثلما تتميز بالتشابه. ومن الواجب ألاّ تغطي بصيرتنا غشاوة تجعلنا لا نرى فيها إلاّ خصائص مشتركة ولا ندرك ما هو مميّز لها.

إذاً لدراسة علم الجمال لا بدّ من نظرة نقدية، ودراسة تجريبية ولذلك يجب أن نحدّد اعتقاداتنا المتعلّقة بالفن حتى نعرف مواطن القوة والضعف. ومن الملاحظ أن النّظريات الجماليّة القديمة وصلت إلى استنتاجاتها عن طريق الصياغة المتيافيزيقية، فتجاهلت المعطيات التجريبية للفن، وكانت هذه النظريات قليلة القيمة. من هنا نقول بوجود كتابات كثيرة حول الفن، تشرح

طبيعته وقيمته، وكلها كانت بعيدة عن الواقع من ناحية، ومفيدة من ناحية أخرى، حيث فتحت آفاقاً ايجابية جديدة للبحث في الجمال بصورة علمية. لذلك نستطيع الجزم أن علم الجمال، لم يجد شكله الصحيح إلا مع القرن الثامن عشر، وذلك بعد مروره بمراحل عديدة عبّرت عنه مصطلحات وتعريفات مختلفة[1].

إذاً لا بد لنا من دراسة علم الجمال بطريقة استطلاعيّة، والإهتمام بالكشف عن الجديد، فنبدأ بتعريفات له، إذ سمّي في اللّغات الأوروبيّة Esthétic - que وهي مشتقة من كلمة Asthesis اليونانيّة، وتعني الشعور أو الحسّ الإنساني ونشاطاته الجمالية، ويعتبر علم الجمال من العلوم القديمة التي درسها الفلاسفة والمهتمون بشؤون الفكر والفن والأدب[2] .

وقد ذكره الجرجاني في تعريفاته فقال: «الجمال من الصفات ما يتعلق بالرضا واللّطف[3] ». ويؤكّد كثيرون أن مصطلح علم الجمال ظهر مع بومجارتن في القرن الثامن عشر. والمتأمل في الفنون يجد أن غايتها الجمال، ولذلك لا بد من وقفة عند كلمة «فن» والتعرّف عليها من خلال تفسيرات وحقبات متفاوتة. فالبعض يقول: «إن كلمة فن من الناحية الإشتقاقية هي: العمل الذي يتميز بالصنعة والمهارة. أو هو مجموع الطرق أو الوسائل التي تستعمل للوصول إلى نتيجة معيّنة حسب أصول معينة. وهناك تحديداً آخر من أنه إنتاج جمالي ينتجه الإنسان الواعي ويضيفه إلى الطبيعية». و هناك مدلولات كثيرة حمّلت الفن أهميته ودوره الكبير الذي يلعبه في التطور الحضاري وفي حياة الشعوب، منها من رفض أن تكون رسالة الفن خارجة عن قيمته الذّاتية، ومنها من يعتبر الفن ملتزماً بهدف معيّن لأنه يعبر عن علاقات ووسائل انتاج معينة في فترة زمنيّة محدّدة ومرحلة تاريخية معينة[4] .
والفن في اللّغة واحد الفنون وهي الأنواع، والفن الحال، والفن الضرب من

---

(١) النقد الفني، جيروم ستولتيز، ص ٨.
(٢) دراسات في علم الجمال، عدنان رشيد، ص ٩، ١٠.
(٣) كتاب التعريفات، الجرجاني، ص ٨٢.
(٤) المعجم الفلسفي، ص ٦١.

الشيء، والجمع أفنان وفنون، وهو الأفنون، ويقال فنّن فلان رأيه، لأنه جاء به ضروباً غير ثابتة على رأي واحد، وسموا من هذه صفته من الرجال: مفنّناً، وفي هذا المعنى الأوّلي، الأصلي الحقيقي تولّدت معانٍ مجازيّة، ولذلك فلفظ «فن» يدلّ على كل واحد من هذه المعاني دلالة تضمن أو لزوم، ولا يمكن أن يدل مطابقة، ولتولد هذه المعاني المجازيةمن المعنى الأولي الأصلي سمي المعنى الأولي: بالمعنى الجامع او جامع الإشتقاق. ومن هذه المعاني المجازية «التفنين» وهو بلى الثوب بلا تشقق . وإنما سمي بلى الثوب تفنيناً، لأنه في حالة البلى هذه يكون فنوناً من التفزر، ولهذا نقل الأزهري عن اللّيث: إن التفنين فعل الثوب إذا بلي فتفزر بعضه عن بعض من غير تشقّق.

والأفنان تكون بمعنى الأغصان اذا كانت جمعاً لفنن، وسمي الغصن بذلك لأنه ضرب من ضروب الشجرة. والأفنان تكون بمعنى الأغصان إذا كانت جمعاً لفنن، وتكون بمعنى الألوان إذا كانت جمعاً لفن.

ولهذا قال الجوهري: الفن: واحد من الفنون، وهي الأنواع، وكل من يتوسّع في شيء، ويتصرف في ضروبه، يقال أنه أفتن. ولذلك فإن لكل معنى أصله فالحمار الوحشي فنان، لأنه يأتي بضروب من العدو لجمع إناثه، ولأن أقلام جسمه ذات ألوان، والعجوز المسترخية أفنون، لأن الاسترخاء ضروب من التجاعيد، والدّاهية أفنون، لأن الدهاء ضروب من الحيلة والحذق(٥).

أما بالنسبة للفن كما نفهمه في العصر الحاضر فيقول يوسف كرم : هو التعبير عن حكم بالإعجاب سواء في مجال الفن أو الأخلاق أو الفكر(٦).

فلكل فن جمال ولذلك نجد أن معجم اللغة العربية بمصر قد عرّف الفن فقال: يطلق على ما يساوي الصنعة ويقابل العلم الذي يعنى خاصةً بالجانب النظري، ومن ناحية ثانية هو تعبير خارجي عما يحدث في النّفس من بواعث وتأثيرات بواسطة الخطوط والألوان أو الحركات أو الأصوات أو الألفاظ، ويشمل الفنون المختلفة كالتصوير والنّحت.

---

(٥) ملف الثقافة والفنون، في ماهية الفن.

(٦) المعجم الفلسفي، ص ٥٦.

أما تعريفه للجمال فيقول له وجهين: الأول عام، والثاني خاص، وهو إحدى القيم الثلاث التي تؤلّف مبحث القيم العليا(٧).

أما لالاند فقد عرّف الفن جماليّاً بأراء متعددة منها: الفن أو الفنون يعني كل إنتاج للجمال عن طريق الأعمال التي يقوم بها الإنسان. أما عن الجميل فقد قال: هو تصور من ثلاث تصوّرات تقييميّة(أي للحكم على شيء من حيث التقدير).

ونحدد أن شيء ما جميل عندما تتولد عندنا عاطفة تسمى بالإنفعال الجمالي.

هكذا التصور وعكسه يطبّق تقريباً بنفس الدّرجة أو القوة بالنسبة للاحساس العاطفي ، كما هو تأثير الشّر والخير بالنّسبة للعمل، أو للصحيح أو للخطأ بالنسبة للعقل.

إذاً الجميل كما يقول لالاند بما معناه: هو الشيء الذي يقابل بعض معايير التوازن، ونسب الإنسجام، وكمال الشيء بالنسبة لنوعه(٨).

وبالعودة تاريخياً للفلسفات القديمة نجد تأمّلات جمالية عند الإغريق، فقد قام هؤلاء، أمثال هيرقليط وديمقريط، وكذلك أفلاطون بتطوير الرؤية الجماليّة. أما أرسطو فقد دوّن ذلك في كتابه فن الشعر، وكان له تأثيراً مثمراً في علم الجمال.

وفي القرون الوسطى ظهرت دراسة استثنائية لتوما الأكويني اخضع فيها الجمال لوجهة النظر الدينية، ولذلك يقول: إنّ أعلى درجات الجمال موجودة في الإله الذي يعبر عن أصل الجمال في الفن والطبيعة. وفي رأيه يجب أن تتوفّر ثلاثة شروط من أجل تمييز الجميل، وهي الكمال والتناسب الصحيح ثمّ الوضوح(٩).

وفي عصر التنوير يعتبر ديدرو أحد أبرز المنظرين بعلم الجمال المادي

---

(٧) المعجم الفلسفي، معجم اللغة العربية، ص ٦٢، ١٤٠.
(٨) معجم لالاند، ص ٧٩
(٩) دراسات في علم الجمال، عدنان رشيد، ص ١٠

في القرن الثامن عشر، إذ يرى أن وظيفة الفن تعتمد على تصوير الواقع وإبراز الجوهر الحقيقي للجمال، ومن الواجب شموله للمضمون الفكري والإجتماعي.

وإلى جانب علم الجمال الفرنسي، نرى أهمية الدّراسات التي قام بها علم الجمال الإنكليزي، إذ حلّل فنّياً طبيعة الأحاسيس الجمالية، وكان تأثيرهما على علم الجمال الألماني قوياً إذ تطوّرت هذه الرؤية فنتجت فلسفة كنط وهيغل شيلر الجمالية.

إذاً نخلص إلى أن علم الجمال هو العلم الذي يدرس الشكل الجمالي، مستوعباً فكريّاً الواقع الحياتي اليومي بما فيه الفن، إلى جانب القوانين المتطوّرة له.

من هنا نرى أن علم الجمال يعالج مسألة أساسية وهي علاقة الأشياء الجمالية مع الواقع إلى جانب قدرة الإنسان الجمالية الذاتية كمخلوق إجتماعي. ولذلك نجد محاولات كثيرة من الفلاسفة للإجابة عن هذه القضية تفاوتت نتائجها ويعود الإختلاف في إجاباتهم إلى أنهم غفلوا عن توضيح السمات الإجتماعية والتاريخية المتغيّرة للصفات الجمالية الموضوعية، فهذه كلّها تتطور تاريخياً على أساس العمل البشري باعتباره إنتاجاً إجتماعياً. فالإنسان يغير الطبيعة بعمله وجهده ويطبعها بشخصيته وبقدرته الفكرية والجسدية الخلاّقة، فيصنع لنفسه عالماً مادياً ثانياً. والإنسان دائم الحركة يتطور ويطور في الطبيعة، فيؤثّر بها ويغيّرها، ويتغير هو نفسه معها بعد محاولاته العلميّة، لإدراك أسرارها، والسيطرة عليها، وهنا يصبح إجتماعياً واعياً له الحسّ الإنساني، قادراً على إدراك الخواص الجمالية الموضوعية وتقييمها حسب ذوقه وانفعاله الذاتي . ولهذا يلعب دوراً مهماً في الإنتاج المادي، من حيث تناسب العمل مع الذوق الجمالي والواقع المعاش، فتزداد انتاجية العمل المادي ويكون الفهم للمعطيات الجمالية، قد ساهم في تصريف المنتوجات التي تتوافق مع الذوق العام، لأنها تجعل الإنسان يعيش في بيئة فيقبل على ما تقدمه هذه المنتوجات لأنها تتماشى معه.

إذاً الرّابطة قوية بين علم الجمال والوضع الإقتصادي، فهو يعتبر عاملًا مهماً في الدّراسة العلمية له، لذلك الفن قدرة بشرية مهمة، تخدم أعماله لأنها فتنت من قبله وعكست معرفته عن العالم ومفهومه فحملت مضمونه الفكري الجمالي الخاصّ.

ولتقييم العمل الفني لا بد لنا من ربط الفحوى مع الشكل، فالبعض يعتبر أن العمل الفني يجب أن يكون هادفاً ومعبراً عن معنى أو غاية يريد تحقيقها من جرائه، والبعض الآخر يعتبره فناً يحمل غايته في ذاته، فجماليات الفن تكمن في قدرة الفنان على شد الإنسان للعمل الفني وقابليته في تجسيد المضمون العميق لأفكاره الفنية والإنسانية. ومن هنا نفهم الأسباب التي جعلت بعض الأعمال الفنية تبقى خالدة حتى يومنا هذا، فهي تحمل في طيّاتها قوة التأثير وجمال التعبير، وهنا يكمن المضمون الجمالي للعمل الفني من حيث تعبيره عن الواقع بكل جزئياته أو عدم قبوله به.

المراجع

١ - النقد الفني، جيروم ستولنتيز - ت فؤاد زكريا - المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط ثانية، ص٨ -

٢ - دراسات في علم الجمال، د.عدنان رشيد، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥ ص٩، ١٠.

٣ - كتاب التعريفات، الجرجاني، مكتبة لبنان، ١٩٦٩ ص٨٢.

٤ - المعجم الفلسفي، معهد الإنماء العربي، ص٦١.

٥ - ملف الثقافة والفنون، الجمعية العربية السعودية للفنون والثقافة، الرّياض، ١٩٧٨، - في ماهية الفن.

٦ - المعجم الفلسفي، يوسف كرم، وهبه، شلاله، القاهرة ١٩٦٦، ص ٥٦.

٧ - المعجم الفلسفي، مجمع اللغة العربية، مصر، ١٩٧٩، ص ٦٢ و١٤٠

٨ - معجم لالاند الفلسفي، باريس، ١٩٦٠، ص٧٩.

الفن بداياته ونزعاته

كان الفن وما زال أداة تعبيرية عن نشاط انساني ابداعي، وقد اختلفت أسباب وجوده وتطوراته، ولذلك يقوم الإنسان بالتوازن في حياته بطريقةٍ ما، فالفنان يعوّض عن حاجته بفنه، والإنسان يسدّ خلله الحياتي بتعويض ما عن طريق مهارة أو قدرة معينة أو تذوق فنّ ما. فالفن ضرورة وحاجة ماسّة للانسان، وجدت منذ وجوده على وجه الأرض في الكهوف والغابات، وعند الشعوب البدائية وحتى الاكثر بربرية، ولكن هذه الشعوب لم تعط الفن لغايةٍ ما تعويضية أو توازنية فقط بل ربّما لحاجة حياتية، لذلك تعدّدت أوجه أسباب وجوده عند هذه الشعوب، فالفن علاقة بين الإنسان وواقعه، فهو كائن إجتماعي يحاول أن يستوعب مجتمعه، أن يحيط بكل جزئياته، أن يتخطّى حدود شخصيته وأناه، يسعى للتأقلم مع وجود جماعي ينسجم معه بكل تفاصيله الحياتية من موسيقى ومسرح وكتب وغيرها.

«ويشير برشت إلى ذلك بإعطائه مثلًا فيقول: « إن المجتمع القائم على الصراع الطبقي أثره الفني الجمالي هو إلغاء الفوارق الإجتماعية في قلب الجمهور، بحيث تنشأ في هذا الجمهور جماعة موحدة تشكل وحدة إنسانية شاملة»[١] . فالفن أهميته ببقائه، فهو يعبر عن فترة زمنية محددة أو بتعبير ماركس هو عبارة عن لحظة إنسانية مرحلية تاريخية وربما تصبح خالدة ومستمرة بفتنتها، فكل فن يعبر عن عصره بتطلّعاته وحاجاته الإنسانية، ولذلك الفن هو جزء من حضارة شعب ما ومعاناته.

---

(١) ارنست فيشر، ضرورة الفن، ص ١٥، ١٦.

أما نشأة الفن في العالم القديم، فهو يعتبر ضرباً من السحر، ومن ثم تطورت وظيفته فامتزجت بالدين ثم بالعلم، وأصبحت أداة لتوضيح العلاقات الإجتماعية ولتنوير الناس، ومساعدتهم على إدراك الواقع الإجتماعي الذي يعيشون. لذلك كان للفن دوراً فعالًا سيادياً على الشعوب، ووصفاً تقريرياً للواقع المعاش.

فالوظيفة الأساسية للفن هي التنوير والتعبير والتفاعل مع جمهور شعبي يشعر بسحره وبفهمه له، لأنه يدوّن واقعه وآماله، فهو يخلق فيه إحساساً متناقضاً بالعجز إزاء سحره، وبالفهم إزاء وعيه لما يقدمه له.

إذاً الفن منذ القدم لم تكن علاقته بالجمال معروفة، فقد كان سلاحاً سحرياً للجماعة من أجل البقاء، ومع التطور تبدلت وظيفته وانطلقت بتأثير من الدين والعلم، فكانت تأثيراته تتبدل بحسب الفترات التاريخية، ولذلك لا نستطيع إعتبار الفن نتاجاً فردياً بل جماعياً يعبر عن قوى إنتاجية، لفترة تاريخية معينة، وهذا ما يؤكد لنا أن الفن يشكّل عودة الفرد نحو الجماعة. ومن هنا يأخذ الفن صفته الموضوعية ولو بتعبير ذاتي محض. فهو يساعد الإنسان على فهم واقعه، ويجعله أكثر إنسانية وتطوراً لخدمته. لذلك فإن رسالة الفن الذي يحمل في جنباته جمالية مجتمع وواقع معاش يمزج بين الموضوعية والذاتية فيعطي نكهة إيجابية للفن كعلم وكمعرفة يؤدي بنا إلى فهم علم الجمال.

فالفهم إنتاج، ولكل إنتاج قيمة، والقيمة ثابتة على مرّ العصور في حال ثبات فنتها ومضمونها الإنساني، ونعبر عن قيمة شيء ما بإعجابنا به، وبقدر ما يكون هذا الإعجاب جماعياً، بقدر ما يضمن بقائه واستمراره.

إذاً القيمة التي يحملها العمل الفني من حيث الإنجاز هي التي تؤمن له الإعجاب البشري. من هنا يجب التفريق بين الموقف الأستيطيقي القائم على تقييم الفن للفن وهو موقف متخصّص، وبين القيمة الفنية للشيء من حيث هي قيمة إنسانية للعمل، أي من حيث الحافز لهذا الإنتاج كقيمة أخلاقية أو دينية أو إجتماعية، وعلى الأخصّ في حال تعايش الإنسان مع هذه الفترة ومعرفة ما هو المفيد والضروري للفن، وهي ليست مجرد فترة تاريخية أو وثائق علمية

وإنّما قيمة فن ما بعد زوال مرحلته الزّمنية وهي الصورة المعبرة عن روح حضارة ما وإنسانيتها؛ لذلك نقول: إن أي إنتاج جمالي يجعل قيمته ثابتة للعمل الفني من حيث وجود باعث للذه فتتخذ موقفاً جمالياً منزهاً عن كل تأثير وبحرية تامة.

ولذلك سنقف وقفة تاريخية عند الفن من العصر القديم وحتى العصر الحديث من خلال تصاويره البدائية الحجرية في المغاور وحتى ظهور نزعاته الفنية الحديثة.

ففنان العصر الحجري صوّر حيواناً على صخرة، ومجال الفن من حيث المحاكاة المجرّدة لم تكن قد أصبحت في نظره حيواناً خاصّاً قائماً بذاته مختلفاً عن الواقع التجريبي ومنفصلاً عنه، وأي تفسير آخر لفن **العصر القديم**، كالقول أنه صورة زخرفيّة أو تعبيرية من صور الفن هو تفسير غير مقبول ذلك أن هذه الصور توضع في الكهوف فوق بعضها البعض لاستخدامها في السحر. ظلّ هذا الأسلوب المطابق للنّزعة الطبيعية سائداً حتى نهاية العصر الحجري، طوال عدّة آلاف من السّنين[٢].

وبالإنتقال إلى الثورة الثقافية الكبرى في مصر(أخناتون) حيث اقترنت فكرة التّوحيد بإسم أمنحتب الرّابع، فجدّد في الفن، وما تعلّمه الفنانون عنه إنما كان حبّاً جديداً للحقيقة، وحساسية ورهافة شعور بعد أن كانت تغلب عليهم الخشونة والجمود.

فن بلاد ما بين النهرين: كان فن بلاد ما بين النهرين يتمتع بطابع الصّرامة في نظامه بالمقارنة مع الفن المصري على الرّغم من أن الإقتصاد فيها كان مبنياً أساساً عل التجارة والصناعة وعلى الماليّة والإئتمان وكانت النزعة التجريدية والعقلانية تمارس عليه في الفن المصري.

كريت: يمثل هذا الفن حالة خاصة في التطور حيث امتدّ منذ نهاية العصر الحجري القديم حتى بداية العصر الكلاسيكي في اليونان. ففي كل

(٢) ارنولد هاوزر، الفن والمجتمع، ص ٥

هذه الفترة الطويلة التي سادها الفن الهندسي التجريدي، وفي هذا العالم المتمسّك بالتقاليد الصّارمة والأشكال الجامدة، يتمثّل الفن الكريتي في صورة بهيجة عامرة بالحياة(٣).

إذاً أهم ما تتميز به النزعة الكلاسيكية في اليونان هو نزوعها إلى التزام الطبيعة ورغبتها في التناسق والنظام.

الفن المسيحي القديم: كان الفن في العصر الوسيط يتمتّع بالتبسيط والتعميم، والتّخلي عن العمق ومعالجة الأبعاد، وقد تحرّر الفن في هذه الفترة من معظم القيود المفروضة عليه ولكنّه بقي محتفظاً بطابع ديني وروحي عميق. ومن الملاحظ أن شكل الحكم السّائد في الإمبراطورية هو البابوية القيصرية أي الجمع بين السلطة الزمنية والسلطة الروحية في يد حاكم أوتوقراطي واحد. وكانت سيطرة الإمبراطور على الكنيسة مبنيّة على الحق الالهي التي وضعها آباء الكنيسة وحلّت محل الأسطورة القديمة أي إنحدار الملك من سلالة إلهية وهي أسطورة لا تتماشى مع العقيدة المسيحية. كان الأسلوب البيزنطي يعبر عن سلطة مطلقة وعن عظمة تفوق مناطق الكنيسة الكاثوليكية في الغرب حيث سعت الكنيسة لأخذ السلطة من يد الإمبراطور البيزنطي.

هذا الفن ظهر في أعمال الجدران الداخلية للكنائس، فاعتمدت الروح المتسلطة والمتعالية لأعمال الفسيفساء الحائطيّة، وكانت الكنيسة المسيحية تختلف منذ البداية عن المعبد القديم في أنها مركزاً يتلاقى فيه أهل منطقة معينة أكثر مما هي بيتاً لله، وتحوّل الإهتمام في العمارة من خارج البناء إلى داخله. ولا يعني هذا أنها تعبيراً عن مبدأ ديمقراطي وأن الكنيسة نوع من المباني أكثر شعبيّةً من المعبد. فالتصميم الفني الذي اقتبسته الكنيسة المسيحية المتقدمة من المباني العامة الرومانية يتمشّى مع النظرة الأرستقراطية ذلك أن التصميم من الداخل ينقسم إلى مراتب، كما أن القبة تدلّ على هذا التدرّج حيث تشبه تاج للمبنى وتؤكّد على انفصال بين مختلف الأجزاء

---

(٣) م. ع، ص ٦٤-٦٥

الداخليّة. كما أن رسم المنمنمات الذي عرف في هذه الفترة له نفس خصائص الأسلوب التجريدي الذي نجده في أعمال الفسيفساء. وهذا التصوير أكثر حيوية وتلقائية في التعبير وأكثر تحرّراً وتنوّعاً في موضوعاته من الرّسوم الزّخرفية الأثرية الحائطية(٤) حيث تغير الأسلوب الفني بعد ذلك نتيجةً لظهور حركة تحطيم الصور الدينية، وهي لم توجّه ضد الفن في ذاته كما أنها لم توقفه وتجمّده، وإنما أدت فقط إلى إتجاه جديد في الممارسة حيث وصل الفن في تلك الفترة إلى الشّكلية والإفراط في الملل، فاستطاعت هذه الإتجاهات التحرّر من الكنيسة وأهدافها، وأن تعالج الموضوعات الطبيعية بصورة أفضل مما كان مسموحاً به من قبل.

أما عهد شارلمان فقد كان عهد ثقافة وعلم ومعرفة وفن مما أدى إلى جلب عدد كبير من الأدباء والعلماء والفنانين إلى بلاطه، وبانتهاء عهده لم يعد البلاط المركز الثقافي والعقلي للامبراطورية، فالفن في الغرب المسيحي يدين بأول عصر ذهبي له بعد بلاط شارلمان لثراء الأديرة ونشاطها مما أدى إلى ازدياد عدد المراكز الثقافية التي نظمت الأعمال اليدوية، وكان لذلك أعمق الأثر في تطور الفن والثقافة في العصور الوسطى مما ساعد أوروبا الغربية في عملها بصورة منهجيّة ومنظّمة.

توصّل الرهبان إلى تنوع في النّشاطات الثقافية فبرعوا بتصوير الكتب والنحت والعمارة والحدادة، ومارسوا نسج الحرير والسّجاد، كما أسّسوا مسابك لصنع الأجراس وورشاً لتجليد الكتب والصناعات الخزفية فأدى ذلك إلى تحوّل عدد من الأديرة إلى مراكز للصناعة الحقيقية، إلى جانب بعض الأبحاث التكنولوجية في القرن الحادي عشر مثل إنتاج الزجاج، وحرق الأطباق الزجاجية لطلاء النّوافذ. إذاً كان للأديرة في تلك الفترة دوراً ثقافياً عالي المستوى على الصعيد الفني(٥).

من هنا نلاحظ أن فن عصر النهضة ثورة على الفن البيرنطي، الذي جاء

---

(٤) ارنولد هاوزر، ص ١٥٨

(٥) م ع، ص ١٩٤، ١٩٧.

من الشرق، وقام على النظرة الحدسيّة المتعلّقة بالمضمون الجوهري الخالد، وعلى رمزية وعلاقات هندسيّة متضافرة دون إلتزام كبير بالشكل الواقعي، وهذا ما أخّر ظهور الفن الواقعي في الغرب. كذلك فإن امتداد امبراطورية الإسكندر في الشرق إلى جانب انتشار الفن الإسلامي في بعض أرجاء أوروبا بعد السيطرة العثمانية، وجّه الفن نحو التجريد والرّمزية، ممّا أدى إلى ظهور الفن الروحي الشرقي الأصل حيث قام على الزخرفة والتبسيط والتخيل. إذاً ثورة فن عصر النهضة استمرت حتى القرن الثالث عشر في ايطاليا، فكانت الوجوه مسطّحة بدون حجم ومرسومة بخطوط عريضة. وفي القرن الرابع عشر بلغ فن عصر النهضة ذروته في التجسيد مما ساعد على بعث الفن اليوناني من جديد حيث كان الإنسان يحتلّ الصدارة في القيم والوجود، ويعتبر أساساً للمقاييس الجمالية في الأعمال الفنية.

ثم عكف المثقفون في القرن الخامس عشر على قراءة الكتب نتيجةً للترجمات الكثيرة في تلك الفترة، أما العمارة فقد استمرّت في اعتمادها على طراز القرون الوسطى والفن القديم إلى جانب بعض الإبتكارات في التزيين والصيغ، وكانت لا تحمل أشكالاً طبيعية وهنا يشبه إلى حد بعيد الرقش العربي الأرابسك. أما العمارة الجديدة في عصر النهضة فقد ناهضت الطراز الغوطي، إذ يتمتع هذا الطراز ببعض الصفات المميزة منها: بساطة التخطيط، تماسك العناصر، فمشت في الأسلوب العلمي المبني على الجمالية الجسدية التي وضعها أفلاطون. إذاً تعددت المذاهب الفنية في أوروبا بعد انقضاء الفن المسيحي الذي انتشر في القرون الوسطى، وصاحب ذلك إعتزاز الفنان بفرديّته وبفنّه، ولكن هذا لم يمنع من تسجيل أروع الجماليات الفنية في مدينة الزّهور(فلورنسا) فكانت انطلاقتها من التراث اليوناني الرومانسي ولكن بروح مسيحية، وهذا أدى إلى ذروة الإبداع في الفنون والآداب في تاريخ عصر النهضة في فلورنسا والبندقية وروما[٦] وذلك نتيجةً لتقدّم الحياة الإقتصادية في تلك الفترة مما نتج عنه البحبوحة وازدهار للحياة الثقافية، فاتّجه الموسورين

(٦) الهنسي، ص ١٠ - ١١ - ١٧ - ٣٧

إلى الإهتمام بالجمال من لبس ومبنى ومعابد حيث يشاهد الزائر لتلك المناطق معالم الفن في ذلك العصر.

إذاً عصر النهضة تمتع بميّزات لم يتمتع بها أيّ عصر، فبعد أن كان الفنان في العصور الوسطى عبارة عن وسيط لما هو إلهي، يتجلّى من خلال العالم الأزلي الخارق للطبيعة، فلا مجال للإستقلال في الفن، بعكس عصر النهضة حيث تمتع الفنان بفردانيّته، وهذا الإتجاه العقلي لم يظهر إلا في هذا العصر من حيث طاقة الفرد العقليّة فكان أسمى تعبير عن طبيعة الذهن البشري وقدرته التي يتحكم بها في عالم الواقع حيث العمل الفني من خلق شخصية لا تخضع إلا لذاتها وهي تعلو على التراث والقواعد، وفكرة العبقرية بوصفها هبة إلهية وقوة خلاّقة فطرية وفردية كاملة، والإعتقاد بوجود قانون شخصي استثنائي يباح للعبقرية فكانت من أكثر العناصر جدة في عصر النهضة الفني، وهذا ساعدهم على خلق أعمالاً فنية من تلقاء أنفسهم بعيداً عن الطلبات المباشرة. كما أن عصر النهضة أعاد الكشف عن فكرة الفن المستقلّ غير النفعي الذي يستمتع به لذاته، وإن كانت معروفة من قبل، إذ يرى أفلاطون أن للفن غاية أسمى، إن كانوا في الوقت نفسه يسلبونه للفن استقلاله ويجعلونه مجرّد أداة للمعرفة العقلية، فيصبح قوة تعليمية.

إذاً النزعة الجمالية لعصر النهضة كانت بعيدة عن العصرين الوسيط والكلاسيكي، على الرغم من تطبيق معايير الفن ووجهة نظره على الحياة ذاتها. وفي أوائل عصر النهضة كانت حقيقة الفن معتمدة على معايير علميّة، بينما في أواخره، وفي عصر الباروك بالذات كان التفكير العلمي يتشكل في كثير من الأحيان وفقاً لمبادىء جمالية[٧]. لذلك نرى أن فن عصر النهضة كان انسانياً أكثر منه دينياً وعقلياً فجمع عصر النهضة بين العلم والفن، فلم يعد من تنافر بين الروحي والجسدي.

ولكن لا بد لنا من وقفة عند الإصلاح الديني البروتستانتي وتأثيره على الفن حيث الطابع التقشّفي في الدين يقف في وجه كاثوليكية عصر النهضة،

---

(٧) اربولد هاوز، ص ٣٦٢

إلى جانب هيمنة الإصلاح في ألمانيا على يد لوثر مما أثّر على الفن بأشكال مختلفة، ذلك أن الإصلاح الديني هدف إلى القضاء على الترف، والطقوس الدّخيلة وإبعاد الدين عن الإستغلال السياسي، فظهر فن بعيد عن المواضيع الرسمية التي سادت عصر النهضة حيث كانت تكرّس الفن إما لأحداث الدين، وإما لرجاله أو للأمراء. هذا الفن اعتنى بتصوير الحياة الشعبية، وقد أطلق عليه اسم الباروك، والتسمية من مصدر أسباني على الأغلب أو برتغالي وهي تعني اللّؤلؤ المشوّه، أو من مصدر عربي (البرّاق) والمهم أن هذا الإسم استخدم للدّلالة على فن له ذوق رفيع، وهو تعبير عن نظرة في الحياة أكثر نجاحاً، ولكنّه أخذ أشكالاً متباينة في أوروبا.

والطابع الذي تميز به الفن الباروكي، هو اهتمامه في القصر والكنيسة، إلا أنه مرّ بأدوار مختلفة، فمرة سيطر عليه العقل، ومرة أعطى الحرية الكاملة للفنان فعبّر وفق إرادته تعبيراً جمالياً مما أدى إلى العفوية في الأداء وظهور الأشكال النباتية والزخرفية، فدخل كعامل تزييني في قباب الكنائس والقصور، وأصبح الفن الباروكي في خدمة الطبقة البرجوازية المترفة. ويتبع هذا الفن مدرسة فنية مشابهة (الروكوكو) وهي مشتقة من كلمة Rocail أي التصديف[٨] ويعرف بطراز لويس الخامس عشر وهو فن ناعم اقتصر على تصوير حياة الملوك والنّبلاء أو تصوير المواضيع الجميلة، بمعنى أنه طراز من الفنون لإدخال المتعة والبهجة على المجتمع الفرنسي. وفي نهاية القرن الثامن عشر أصبحت فرنسا المركز الرّئيسي لمذاهب فنّية متعدّدة كرد فعل لطراز الروكوكو او فن البلاط، فظهر تيارين فنّيين جديدين مختلفين في أهدافهماوفلسفتهما:

الأول: يستمد مقوماته من التراث الإغريقي والروماني القديم حيث عرف باسم الكلاسيكيّة الجديدة.

الثاني: يهدف الى الإنتقال مع الخيال، وعرف بإسم الفن الروماني، شجع هذا الفن الطبقة المثقفة التي ثارت على الروكوكو، ثم صاحب هذا

---

(٨) د بهنسي، ص ٨٦.

التغيير جمع للمقتنيات الفنية وتجارة اللوحات الفنية في باريس وأمستردام[٩].

الفن الكلاسيكي المحدث: نشطت التيارات الكلاسيكية ثانيةً برعاية نابليون الذي أراد التّقرب إلى الطبقات المتوسّطة التي كانت تشجّع هذه التيارات الجديدة حيث جرت الثورة إلى أطراف أوروبا باعثة الروح الديمقراطية متحدية سلطات القصور. وقد كانت مزيج من التأثير القديم.

وفي منتصف القرن التاسع عشر قلّ الإهتمام بالأسلوب الكلاسيكي بعد أن ساد في أوروبا من القرن السّابع عشر وحتى أواخر القرن الثامن عشر، بل امتدّ في بعض البلاد الأوروبية إلى جزء من القرن التاسع عشر، فتمتع بسيادةٍ طويلة الأمد لم يحظ بمثلها مذهب من المذاهب.

ثم ظهرت حملات ضدّه، فمهّدت الطريق أمام الرّومانتيكيين «الرومانتيين» وكانت في جملتها موجهة إلى الكلاسيكية في مبادئها الفرنسيّة. فاتّضحت بذلك معالم التّجديد التي قامت على أطلال الكلاسيكية[١٠].

الفن الرومانتي: قال بيكاسّو: «لا تسألوا عن معنى زقزقة العصافير واكتفوا بالتمتّع بها»، والمقصود بذلك الرّد على الإعتراضات الجماهيرية التي كانت تسعى لفهم الخطوط والألوان، والتي خرجت عن المألوف فتجرّدت عن كل مفهوم، وهذا يعود إلى التّطور الفني السّريع الذي سبق الذوق الجمالي العام،فظهرت حركة الفن الرومانسي، والرومانسية اصطلاح مستمد من كلمة رومان Roman ومعناها قصّة، وقد لا تختلف عن الرومانسيّةالمشتقّة من Romance والتي تعني الغنائية، ومع ذلك فقدفهمت الرومانتية كمرادف للخيالي[١١]. هذه الحركة تهدف للتأكيد على التعبير النّفسي كأسلوب معارض للبحث التقليدي عن القيم الجماليّة، لذلك نلاحظ وجود الروح الرومانتية في كل زمان، إلاّ أنها في الفن تعتبر بمثابة ثورة فهي مظهراً من الفردية التي

---

(٩) را: نعمت علام، ص ١٩

(١٠) را محمد هلال، الرومانتيكية، ص ١٢. قال ايضاً، بهنسي، ص ١٣٢.

(١١) را: بهنسي، ص ١٤٦

ظهرت في مجتمع الطبقة الوسطى(البرجوازية)، وامتدّت إلى مجالات الثقافة والشعر والمسرح، وانتشر الأدب الرومانتي في جميع أوروبا، وقد تميّز بالإنفعالات، في حين انعدمت الحركة في الكلاسيكية.

وإذا ما تطرّقنا إلى النّحت فإنّه أكثر ملاءمةً للتعبير عن هذه الإنفعالات التي يشعر بها الفنان نتيجةً للأحداث الثوريّة، التي يسّرت للفنان توافر الحركة والإيقاع والخيال.

وقد أصبح النّزاع قويّاً بين الكلاسيكيّين الجدد والرومانتيّين في فرنسا منذ الرّبع الثاني للقرن التّاسع عشر[١٢].

إذاً الرومانتيّة حركة إحتجاج وحماسة ضد العالم الرّأسمالي البرجوازي، عالم الأوهام، ضد التّفاهة الفظّة للأعمال والرّبح. ومن بداية خطب روسّو إلى بيان الحزب الشيوعي لماركس وأنجلز كانت الرومانية الموقف السائد في الفن والأدب في أوروبا، وهي أكمل إنعكاس لهم، وفي البدء كانت تمرّداً برجوازيّاً صغيراً ضد الكلاسيكيّة، وطبقة النبلاء وضد القواعد وضد الأرستقراطية.

نخلص من كل ذلك أن هذه المبادىء الفنية في جملتها معارضة للمبادىء الكلاسيكية[١٣] كما يتّضح من مقارنتهما في أسسهما العامة. ففي الأدب الكلاسيكي كان للعقل السلطان المطلق، ولهذا وصف بأنه أدب عقلي. وليس معنى ذلك أنه كانت تعوزه المعاني العاطفية والعناصر الفردية، ولكن هذه العواطف والمشاعر الكلاسيكيّة كانت خاضعة كل الخضوع للعقل، الذي لم يدع مكاناً لجموح العاطفة. فالكلمة الأولى للعقل الذي كان يسيطر على خيال الشاعر وأحلامه. أما الأدب الرومنتي فهو يجمّد سلطان العقل ويتوّج مكانه العاطفة والشّعور، ويسلّم القيادة إلى القلب حيث منبع الإلهام الذي لا يخطىء، لأنه موطن الشعور والضّمير. وغاية هؤلاء البحث عن مواطن الجمال، والجمال وحده مرآة الحقيقة، وقد قال ألفريد دي

(١٢) را. علام، ص ٣٧

(١٣) را. فيشر، ص ٦٥.

موسيه: « لا حقيقة سوى الجمال ولا جمال بدون حقيقة»[١٤].

المذهب الواقعي: ظهر المذهب الواقعي في منتصف القرن التاسع عشر كردّ فعل للمذهب الرومانتي الذي ناهض المذهب الكلاسيكي الجديد، ولم يكن هناك مفرّ من نموّ هذه الحركة. تجنّبت الحركة الواقعية الخيال والإبتكار في موضوعاتها. كما ابتعدت عن التّغيرات الرومانتية، وكان شعارها تمثيل هذه الأشياء كما هي مباشرةً ونقلها بكل دقّة وأمانة، وقد لاقت هذه الحركة إعجاب الطبقة الوسطى، وكان هذا الأسلوب في الفن يعتبر بمثابة ردّ فعل للتغيّرات السياسيّة التي حدثت في فرنسا عام ١٨٤٨، حيث انتشرت الرّوح الدّيمقراطية التي نادى بها الشّعراء والأدباء... فبدأ الفنانون يتناولون موضوعات من الحياة اليومية تعرض مشاكل المجتمع والطبقة الكادحة. وانتشر هذا الإتّجاه من فرنسا إلى أوروبا، واختلط مع فنون القرن التاسع عشر التي كانت موزّعة بين الكلاسيكية والرومانتية. أما المصوّرون الرومانتيون فقد كانت موضوعاتهم من الحياة اليوميّة بنزعة موضوعيّة. وفي القرن التاسع عشر اختلف الهدف وأصبح اهتمامهم الطبقة العاملة[١٥].

إذاً الطبيعة قادرة أن تمدّ الفنان بمعين لا ينضب من الموادّ التي تساعده على إغناء لوحاته الطبيعية الجمالية واللّونية.

ولكن الواقعيون هدموا الفكرة القديمة وهي أن التصوير التاريخي أهم من تصوير مناظر الخلاء والطبيعة الصّامتة. وقد مهّدت الواقعية في منتصف القرن التاسع عشرإلى نشأة إتجاه جديد وقد عرف بإسم المذهب التأثيري. نجحت هذه النزعة الجديدة بفضل التجارب المستمرّة، وبدؤوا يهتمّون بتأثير العوامل الطبيعية المتغيرة على المرئيات كالضوء، بعد أن أعجبوا بالإكتشافات العلمية حيث توصل العلماء إلى تحليل ضوء التّمس.

بعد ذلك ضعفت هذه الحركة عند هجرة زعمائها لباريس عام ١٨٨٠،

---

(١٤) را: الرومانتيكية، ص ١٧.

(١٥) را علام، ص ٧٦.

وانبثق عنهم اتجاهان جديدان: فريق زاد من الأساليب العلميّة مثل ضوء الشمس، ونفّذوا بذلك أسلوب علمي هندسي، وعرفوا بإسم التأثيرية الحديثة أو التّحليلية. وفريق كان رد فعل للتأثيرية وقد اهتمّت بالمناظر الطبيعية مع البحث عن الحقيقة غير المرئيّة عن طريق الإحساس بانعكاس الضوء على العناصر الطبيعية، وهذه عرفت بما بعد التأثيرية. هذه الحركة عالجت التصوير التأثيري من حيث تحويل الضوء والظّل إلى لون وهو أسلوب يعبّر عنه برسم بقع صغيرة جداً متساوية من ألوان مستمدّة من الطّيف، وعرفت هذه الطّريقة بإسم التّقسيمية. ثم ظهر في أعقاب الحركة التأثيرية تيّار فني قام به مصوري المذهب التأثيري المتأخرين الذين عارضوا كلّا من التأثيرية الحديثة في طريقة تعتمد على إعطاء الأهمية للضوء وتأثيره على المرئيات، ولذلك انتقد هؤلاء الخط الخارجي للعناصر الثابتة المرئية وعرفت هذه الحركة المتطورة بإسم ما بعد التأثيرية. وتزعم هذه الحركة غوغان وفان غوغ، وقد ساهم Van Gogh و Gaugan في خلق مذهب الرمزيّة الذي ظهر بعد ذلك[١٦].

الإنطباعية: حركة تمرّد وهجوم قاده أساتذة ضد الفن الأكاديمي الرّسمي. كان هذا الفن ضد التّزيين الفني. ترجع تسمية الإنطباعية من اقتراح قدّمه كلود مونيه إلى محافظ باريس، بعدم تغطية جدران قاعات الإجتماعات بلوحات تاريخية وأكاديميّة بل بأشكال وموضوعات من العصر الجديد، فيها الأسواق والمحطات والحدائق العامّة، أي الإتجاه نحو الحاضر، واتجهت الإنطباعية لتأمل الأشياء العاديّة دون تكتّم وإن كانت بشعة، وقد كان مونيه يقول: بأن الرسم لا يريد من الآن وصاعداً آثاراً بدون أخطاء ، بل يريد لوحات صادقة، وأن للصدق هذا طابع الإحتجاج، وهو لم يكن راغباً في ذلك، ولكن ردّة فعل الأكاديميّين أجبروه على هذا التّعصب. ثم عرض كلود مونيه في قاعة المرفوضين لوحة أطلق عليها إسم (شمس مشرقة-إنطباع) وقد نشأت كلمة الإنطباعية من هذه اللوحة التي أثارت صيحات غضب، وبدأ

---

(١٦) را: علام، ص ٩٧

الطابع المدمّر للحركة الجديدة في الظهور[17].

وأخذت هذه الحركة تحدد مبادئها وفلسفتها وتتلخّص بما يلي: قامت الإنطباعية على تصوير الطبيعة مباشرةً وليس ضمن جدران المراسم. كما نقلت إنطباع الفنان إزاء الطبيعة والموضوع. تأثرت الإنطباعية بمفهوم المنظور الصيني والياباني وهو يفترض نقطةالهروب خلف النّاظر. كما عبّرت عن الحركة الداخلية بواسطة البقع اللونية. ولم تهتم بالظلال وبالخط واللون الأسود والأبيض والرّمادي. كما أنها لم تهمل النّسب الواقعية.

أما فلسفتها فهي تعبر عن الإخلاص والصدق تجاه الموضوعات المتفاعلة مع الهواء والشمس وهي تهتم بالتعبير عن عفوية الحياة وحرارتها، وقد خرج الإنطباعي إلى الهواء الطلق، فعالج ظواهر الطبيعة بخياله وبنظراته التحليليّة التي أكد فيها أن علم المرئيّات لا يستقيم إلا بتأثير نور الشمس، فثمّة أشياء لا قيمة لها لولا انعكاس ألوان الطيف الشمسي عليها، وهو بذلك يكتشف ما يخفى عن العين العادية ذلك أن الفن هو عمل عقلي كما يقول ليونارد دافنتشي، ويكرّر هذا مايكل أنجلو: «إننا نرسم بواسطة الدّماغ»[18].

إذاً الإنطباعية هي وسيلة إغناء جمالي وطريق للكشف عن المعاني الذهنية الشكلية، وهي تساعد الفنان للتعبير عن مثله الأعلى في الجمال. ويقال أن الإنطباعية ظهرت وكأنها تعيق الفن عن إبراز انفعالاته الدّاخلية المبدعة للفنان.

ومن وجهة نظر الكلاسيكيين المحدثين هي في الواقع حركة تطبّق قواعد الضوء وتعتمد على العناصر الطبيعية كالماء والهواء والسّماء والأشعّة والإستفادة من انعكاسات الضوء، ولذلك اعتبرهم البعض فناني مناظر فقط.

---

(١٧) را. ضرورة الفن، ص ٨٦

(١٨) را. البهنسي، ص ١٧٨.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

الحركات الفنية في العصر الحديث

لجأ الفنان الحديث إلى البحث في أساليب مبتكرة وتوصل إلى أسلوب علمي جديد، فمع التقدم العلمي، ومع أبحاث علم النفس من أعماق اللاّشعور، وانتشار الطبع الملوّن للصور، وعلى الرغم من كل ذلك لم تكن الإتجاهات والمدارس للفن الحديث جديدة بمعنى أن جذورها تمتدّ آلاف السّنين حتى تصل إلى فنان المغاور القديم. والباحث في هذه الاعمال يرى انها كانت بوادر أولية في عالم الإبداع الفني حيث أزيلت التقاليد الفنية العقيمة، وحرّرت الفنان وأجلت الغشاوة عن بصيرته، فأصبحت الحرية العامل الأساسي في الفن الحديث، وكان لتجارب الفنان الخاصة الدور في التعبير لديه. وساعدت التقنية الحديثة إلى مساعدته في الوصول لقيم جمالية جديدة عبر أسرار النور واللون وتأثيرات الخط والحركة، من هنا جاء رفضه لمحاكاة الواقع واتّباع الأساليب القديمة، كما أن وظيفة الفن لم يعد لها غرض أو هدف معيّن، بل أصبحت تعبيراً عن تجربة ذاتية محضة، ممّا أدى إلى تمخض كثير من الحركات الفنية[١٩].

الحركة التعبيرية: تعتبر هذه النزعة من أهم الحركات التحررية وإحدى الدعائم التي قام بها الفن الحديث في القرن العشرين، فقد أهّل الفنانون الحقيقة الواقعية التي تراها العين لمصلحة التعبير النفسي الداخلي، وقد كانت الدافع لكل الإتجاهات الحديثة مثل الوحشية والتكعيبية. بدأ ظهور التعبيرية عام ١٨٨٥ كرد فعل لكل من التأثيرية، وللإتجاه الموضوعي. والتعبيرية تشير إلى إتجاه قائم في الفن وقد تسرّبت هذه النّزعة إلى النحت وفي التصوير أدت إلى إيجاد لون عبر به الفنان عن مشاعره الداخلية عن طريق تحريف الأشكال، وبذلك أصبحت اللوحة رمزية لتجارب شخصية أو ذهنية أو روحية[٢٠].

الحركة الوحشية: برزت فلسفة الوحشية من حيث تحطيم الأشكال الطبيعية وتحريفها، وهذه الحركة تمثل إتجاهاً ثورياً جديداً في استخدام

---

(١٩) را: بهنسي، ص ١٩٩.

(٢٠) را: علام، ص ١١٨. قال ايضاً بهسي ص ٢٩.

الألوان الغير ممزوجة على اللوحة مباشرةً. وهي حركة اهتمّت بالفنون المتحرّرة الأفريقية، البدائية، والفطرية وفنون الأطفال[٢١]. وهؤلاء مجموعة من الشباب لا تربطهم إلا الرابطة الثورية التي دفعتهم إلى تجاوز مجتمعم وتقاليدهم.

الحركة التكعيبية: بدا الفنانون يهتمون بابتكار وسائل جديدة للتعبير عن تصورهم للفن حتى يلائم التطور الحضاري. وقد رفضت التكعيبية في فرنسا محاكاة الأشكال الطبيعية، واختزلنا هذه الأشكال إلى أشكال هندسية وخطوط مستقيمة. والتكعيبية ثورة فنية ظهرت في أعقاب الوحشية، وكانت بمثابة رد فعل لنظريات هذه الحركة وللنزعة التعبيرية فتمكّنوا من رؤية مكعّبات ومخروطات وأسطوانات في الأشكال الطبيعية، ومن أشهرهم بيكاسّو[٢٢].

الحركة التجريدية: تطلق لفظة التجريد في الفن على الطّراز الذي ابتعد فيه الفنان عن تمثيل الطبيعة، وعرفت عملية التجريد في الفنون منذ القدم، وهي تعتبر من صفات بعض مدارس الفن الإسلامي، كما أنها تعبير عن الفن التشكيلي المعاصر، واستخلاص الجوهر من الشكل الطبيعي وعرضه في شكل جديد. لذلك نستطيع القول أن الفن التجريدي إنما هو فن يتجه نحو ذروة الفردية في الإبداع الفني مما ساعد على تضمنه لأساليب متعدّدة ومختلفة[٢٣].

الحركات الفنية الأخرى: من الواضح بعد استعراض مدارس الفن الحديث أن هذه النزعات كانت ترفض محاكاة الواقع، وقد لجأ الفنان الحديث في أساليب مبتكرة وتوصل لأسلوب علمي جديد يهدف إلى البحث في الظواهر الّلاشعورية للنفس كما قلنا، وقد عرفت هذه الفلسفة الخيالية بالسريالية. وهؤلاء تأثروا بنظريات فرويد.

والحركة السريالية في الفن تهدف الغوص في أعماق اللاشعور للبحث

(٢١) را: م. ع، ص ١٢٨، قال ايضاً، البهنسي، ص ٢٥٨.
(٢٢) را. علام، ص ١٣٨، قال ايضاً البهنسي، ص ٢٦٦.
(٢٣) را. علام، ص ١٧٢، بهنسي ص ٣٢٥.

عن مصدر إلهام للفنان بعيد عن الرقابة التي يفرضها العقل. والتصوير السريالي كانت له جذور عميقة في تاريخ الفن عبر القرون.

إذاً نخلص من كل ذلك أن للفن دوراً مهماً في المجتمع، وقد ظلّ يفسّر ويقدر عبر التاريخ وحتى عصرنا هذا بأسلوب غير استطيقي بمعنى أنه يعتبر منفعة اجتماعية أو دينية أو أخلاقية، أو لأنه مصدر للمعرفة وهذه القيمة بالنسبة لما يقدمه من نتائج.

وبسبب هذه المعطيات برز فهم جديد للفن، وهو أن الفن يوجد لمجرّد الإستمتاع به لذاته، فقيمته في ذاته لا لأنه يخدم أهداف دينية أو اجتماعية أو أخلاقية وإنما يتمثّل في الحركة المسمّاة الفن للفن، وهي كما نعلم ازدهرت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر . إذ تؤكد ان الطريقة الوحيدة للنظر إلى الفن إنما تكون من خلال الإدراك الأستطيقي، ولذلك كان الإهتمام الفلسفي قد نشأ نتيجة تطورات تاريخية في الفن والمجتمع. من هنا نرى أن الموقف الأستطيقي انتباه وتأمل متعاطف منزّه عن الغرض لأي موضوع للوعي، من أجل الفن بذاته.

المراجع - الفن ونزعاته:

١ - أرنست فيشر، ضرورة الفن، دار الحقيقة، بيروت، ١٩٦٥، ص ١٥، ص ١٦، ص ٦٥، ٨٦.
٢ - أرنولد هاوزر، ت فؤاد زكريا، الفن والمجتمع عبر التاريخ، ج١، دار الكتاب العربي، ص ٥، ٦٤، ٦٥، ١٥٨، ١٩٤، ١٩٧، ٣٦٢.
٣ - د. عفيف بهنسي، الفن في أوروبا من عصر النهضة حتى اليوم، دار الرائد العربي اللبناني ص ١٠ ، ١١، ١٧، ٣٧، ٢٩، ١٣٢، ١٤٦، ١٧٨، ١٩٩، ٢٥٨، ٢٦٦، ٣٢٥.
٤ - نعمت علاّم، فنون الغرب في العصورالحديثة، دار المعارف، ص ١٩، ٢٣، ٣٧، ٧٦، ١١٨، ١٢٨، ١٣٨، ١٧٢.
٥ - محمد هلال، الرومانتيكية، دار الثقافة، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص ١٢، ١٧.

فلسفة الجمال في العالم القديم

١ - فلسفة الجمال الصيني

الصين ترجمة لكلمة (رهاي) أي بين البحار الأربعة، والصين أمة عريقة ذات حضارة قديمة ترجع الى العصر الحجري، ولقد روت الأساطير الصينية نشأة الوجود الإنساني فزعمت أن معبوداً اسمه (بان كو) خلق علق الأرض منذ مليونين سنة وكانت الرياح والسحب من أنفاسه والرّعد من صوته والأرض من لحمه والشجر من شعره والمعادن من عظامه والمطر من عرقه والخلائق من الحشرات التي كانت عالقة بجسمه.

وهذا يبيّن لنا أن الله وحدة سرمدية لذلك بقيت الطبيعة عند الصينيين دائماً ذات صبغة قدسية، وظهر في القرن الثالث عشر ق.م. فلاسفة وحكماء من أمثال (لو-دزة) وكانت آراؤهم تقوم على قدسية الطبيعة وقدرية الحياة.

وأطلق على مذهبة اسم (ألدوية) القائم على الصوفية والإندماج بالطبيعة. ثم ظهرت الكونفوشيوسية عام ٥٠٠ ق.م. لكي تقاوم مبادىء (لودزة) وكانت تقوم على مناهضة الشر بالشر والسمو عن طريق الفن وكان الشاعر تشونبنج من منفّذي مبادىء وتعاليم كونفوشيوس، وانعكست العقائد الدينية على الفن، فأصبحت الطبيعة الموضوع الأساسي في الفن وكانت ممارسته كالعبادة فيها نشوة الإتصال بالخالق[١].

---

(١) را: الفنون القديمة، بهنسي، ص ٣٤٩.

إذاً الفلسفة الصينية من أقدم الفلسفات والحضارة الصينية من أعرق الحضارات والشعب الصيني أكثر الشعوب مدنيّةً في التاريخ وهذا دلالة واضحة على ذكاء وحيوية الشعب الصيني[٢].

لذلك كان لا بد من ظهور الفلسفة الجمالية عندهم ومن أهم أعلامها كونفوشيوس.

كان كونفوشيوس من المفكرين البارزين والفلاسفة السياسيين في تاريخ الصين وتأثيره امتدّ إلى العالم أجمع، وكونفوشيوس كفيلسوف وسياسي معروف جداً لكل القرّاء، والمشكلة هي تبعثر المعلومات والحقائق عن حياته والواضح أن كونفوشيوس لا يقف عند إطار الفلسفة إنما يجمع كل الخصائص المعرفية، من فلسفة وأخلاق ودين وسياسة وعلم نفس وفن، فكثر أتباعه ومريدوه.

كونفوشيوس أو (كونغ كيو تسو تشونغ ني المعروف بكونغ فو-تسو أو كونغ تسو) ولد عام ٥٥١ ق.م. في شانغ بينغ في الإقليم الذي يعرف اليوم باسم سوشوية ومات عام ٤٧٩ ق.م. كلمة كونفوشيوس Confucius هي الترجمة اللاتينية لمجموع الأحرف الصينية التي تعني المعلم الحكيم، وهي مكونة من لفظين، كنغ kung وهو اسم القبيلة التي ينتمي إليها، ثم فوتس ومعناها الرئيس أو الفيلسوف، إذن إسم كونفوشيوس يعني رئيس قبيلة كنغ وفيلسوفها وحكيمها[٣].

كان لكونفوشيوس مؤلفات عدة اشتملت على الأغاني والموسيقى القديمة، وقد حوّل التنجيم إلى دراسة للسلوك الإنساني، وتأثره بالعوامل الطبيعية والإجتماعية، وهذا أدى الى فهم سلوك الفرد والتنبؤ علمياً بتصرفاته، اهتم بالوثائق التاريخية وأمضى سنوات عدة بجمعها من تلاميذه، وقد شكلت الكتابات القانونية للعصر القديم، كان اهتمامه بالتاريخ القديم نتيجة لتغير

---

(٢) را: الصين، بكين، دار النجم الحديد.

(٣) لمزيد من المعلومات را:

Yan shu, an, confucius, p. 7-11.

اللغة الصينية في تلك الفترة، بحيث أصبح الرجل الصيني غير قادر على فهم مؤلفات الحضارة الصينية القديمة مما أدى إلى انقطاع بين حضارة الصين القديمة والفترة التي عاش بها كونفوشيوس، لذلك جهد إلى نقل التراث القديم إلى لغة الصين الجديدة ليفيد منها الصينيون في عصره، ودرس الفنون الستة آنذاك وهي:

الطقوس، الموسيقى، الرماية، قيادة العربات والجياد والقراءة، والرياضة والحساب(٤).

كان كونفوشيوس من الرجال المفكرين الذين علموا الناس أشياء كثيرة، فوضع قوانين تنظيمية وخلقية جعلها المبدأ الأساسي للمجتمع المستقر والآمن، منها وجوب تربية أنفسنا وتثقيفها حتى نصل إلى المواطنية الصالحة التي تفهم العادات والتقاليد والأخلاق وتعتمد عليها فيسود الإنسجام بين الناس، ذلك أن طبيعة الإنسان هي عادةً طبيعة هادئة ولكن عندما يتأثر بالعالم الخارجي ويصبح لديه معرفة بالحب والكره والعقل الواعي يتأثر بالخارج ولا يستطيع مراقبة أعماله الخيرة والسيئة يصبح غير إنساني وغير أخلاقي لأنه يغرق في رغباته الشخصية فهنا الفوضى تامة في المجتمع.

كذلك فإن عمل الحاكم هو نشر الأخلاق الفاضلة وطبعاً يجب أن يتحلّى بالأخلاق السليمة لأنه المثل الأعلى لمواطنيه، ويجب عليه توجيههم وتعليمهم الأخلاق الحسنة ومعرفة الخير والشر، وذلك عن طريق التربية كما قلنا لأننا نوجه أعمالنا عن طريق عقلنا الواعي، ونعرف القانون الخلقي بوضوح إذا كنا نستطيع التفريق بين الخير والشر. من هنا إذا سادت الأخلاق بين الأفراد تسود الألفة في الأسرة ويلتقي الزوج والزوجة على الأخلاق الكريمة فيربوا أولادهم على معرفة الخير والشر وتتوافق أحوالهم وتنسجم فيعيشوا بسلام ومحبة.

---

(٤) را. عن حياة كونفوشيوس منها:
JAMES LEGGE, Confucius, and yutang, the Wisdom of confucius.
ايضاً معجم الفلاسفة، حورج طرابيشي

ذلك أن الأسرة ما هي إلا صورة مصغّرة للمجتمع فإذا تآلفت واتفقت على معرفة الحياة الأخلاقية الخيّرة تآلف المجتمع وسار في طريق القوانين الخلقية الإنسانية.

لذلك أعطى كونفوشيوس أهمية لمعرفة العادات والتقاليد والاحتفالات الموسيقية والدينية التي تقوم عليها فوصف بدقة الإحتفالات الموسيقية والدينية والآلات الموسيقية المستخدمة فيقول مثلًا: نسمع موسيقى السش- S.ch وهي آلة موسيقية كانت تستخدم في معبد الأجداد وما زالت، وعندما نرى الإحتفالات في العيد الملكي مع نبيذ وسمك نيء وشوربا، فإن الملوك القدماء لم يعتادوا هذه الموسيقى والطقوس من أجل رغبات حسّية (كالفم والمعدة والأذن والعين) ولكن من أجل تعليم الشعب التذوق الصحيح والعودة للأخلاقية، فالطقوس الدينية والموسيقى ما هي إلا ركائز لضبط النفس[٥].

إذاً أكد كونفوشيوس على أهمية الفن كوسيلة للتربية الأخلاقية ودوره كناحية معرفية، تساهم في المستوى الثقافي لكل مجتمع تواجدت فيه، إذا كانت على الشكل الحضاري اللائق.

والموسيقى هي فن من الفنون، فقد كان لها الدور المميز عند كونفوشيوس، في إصلاح النفوس ومعرفة القوانين الخلقية فهي تنبعث من القلب الإنساني عندما يتأثر بالعالم الخارجي، والقلب يتحرك وهنا يعبر بالأصوات، وهذه الأصوات هي صدى عندما تتشكل الواحدة مع الأخرى، وعندما تصبح الأصوات منتظمة، يكون لدينا النغم وعندما ترتب الأنغام تنتج الموسيقى، وللقلب أنغام تظهر من تأثرها بالأحداث الخارجية، فله أوتار متعددة تتعلق بانفعالات هذا القلب مع العالم الخارجي فإذا كان الحدث سعيداً نتج عنه نغم الفرح، وإذا كان الحدث محزناً أدى إلى إنتاج نغم حزين يؤثر على النفس الإنسانية، إذاً النفس الإنسانية نتيجةً لتأثرها بالأحداث الخارجية تصدر أنغاماً مرضية أو محزنة، لذلك يمكن القول أن كونفوشيوس

(٥) را. Religion of china, weber, Max, p 123.

أعطى للموسيقى دوراً انفعالياً محزناً أو مفرحاً مهدئاً أو مثيراً، ويطبق هذا على موسيقى المقاطعات المضطربة أمنياً حيث تكون الموسيقى صاخبة، وهنا تكون الحكومة في فوضى تامة والشعوب محبطة تعيش في الماضي والذكريات.

أما الموسيقى المنبعثة من القلب الإنساني فعندما تظهر الإنفعالات وتؤدي إلى أصوات وتأخذ الأصوات الأشكال النهائية، ونحصل على الموسيقى الهادئة الآمنة، تكون هذه المقاطعات هادئة والشعوب هانئة والحكومة منظمة.

لذلك من وجهة نظر كونفوشيوس إن تأليفات من القلب تنتج الأنغام وتكون في انسجام مع بعضها من الحزن أو السعادة فتبنعث منها أصوات حزينة معتمة كالضباب وعندما تؤثر تأليفات من الفرح في القلب ينتج عنه نغم السعادة المشع بالفرح، وعندما يظهر من وتر القلب نغم الغضب ينتج عنه الأنغام القاسية والقوية، وإذا ما انبعث من القلب التعبد نتج عنه أنغام بسيطة ونقية وعندما ينبعث الحب ينتج عنه أنغام عذبة ولطيفة، هذه الأنواع من الإنفعالات ليست عفوية ولكنها أشكال تنتج بتأثير قوي على النفس من العالم الخارجي. فالموسيقى عند الملوك لها هدف هو جعل الوحدة تنبعث من قلوب الشعوب وظهور المبادىء الأساسية للأخلاق والنظم السياسية للمجتمع.

إذاً يرى كونفوشيوس أن للموسيقى والدولة علاقة مباشرة، وهي رمز للشعوب، ويضع رمزاً لكل مقام، فمثلًا رمز العالم الطبيعي المقام A ورمز الملك المقام C الخ.. فعندما تفقد الموسيقى تدرجها وتبقى على وتيرة واحدة يصبح الوزير غير عادل، وتصبح الموسيقى حزينة، والشعب يشعر بإحباط، وعندما تكون المفاتيح الخمسة للموسيقى فاقدةً لتآلفها ولنغميتها مع بعضها البعض، يكون لدينا عدم إنسجام عام، والأمة لن تعيش مطولًا.

فمثلًا موسيقى ولاية تشنغ وماي هي موسيقى كل المقاطعات المضطربة تقرب كثيراً من عدم الإتفاق أو الإنسجام التام أي موسيقى المقاطعات

المدمّرة حيث حكومتها تمشي بتعب والناس فيها يعيشون بدون استقرار وأمان والقوانين مدمّرة ومنتظرةً نهايتها.

إذاً عند كونفوشيوس النغمة تنبعث من القلب والموسيقى متصلة مع المبادىء الخلقية للتصرف الإنساني، فنرى مثلًا الحيوانات تعرف الأصوات ولكنها لا تعرف النغمة، وعامة الشعب تعرف النغمة ولا تعرف الموسيقى، فمن دراسة الأصوات يأتي فهم الموسيقى، ومن دراسة الموسيقى يأتي فهم أسس الحكومة، وتصبح مهيأة لتكون قانون، ولذلك من المستحيل التحدث مع رجل عن الموسيقى، وهو لا يفهم بالأنغام، وإذا كان هناك من رجل يفهم بالموسيقى فنسمّيه فاضلًا، وهي الأساس في تكامل وتهذيب النفس الإنسانية(٦).

هنا نلاحظ محاولة معقدة وصعبة من كونفوشيوس وهي، الربط بين الظواهر الكونية والإجتماعية وبين الأنغام الموسيقية، فيثبت أن الأنغام الموسيقية موجودة في كل شيء وبذلك نستطيع إصلاح جميع الظواهر الإجتماعية والطبيعية والإنسانية في هذا العالم.

وهنا أيضاً دعوة صريحة من كونفوشيوس إلى تعلّم الموسيقى، لمساعدة الأفراد أنفسهم إلى فهم القانون الأخلاقي والإلهي، وهو يعتبر جميع الفنون النابعة من النفس الإنسانية، إنما تعبّر عن انفعالاتها، وهذه الفنون التعبيرية كالغناء والرّقص، تساعد الفرد على فهم مكانته الإجتماعية، فلكل طبقة طقوسها، وللصنّاع وللعلماء طقس يقومون به، لأن الطقوس من رقص أو غناء تساعد الفرد على احترام النظام، وعدم تجاوزه، وتؤدي به إلى الإنسجام مع رفاقه، إذاً لهذه الطقوس التي تعتمد الفن في أداء دورها ايجاد التوافق بين الطبقات الإجتماعية وهذا مهم جداً لبناء مجتمع متناسق ونافع، وهو ما أشار إليه بالأمثلة الحية من بلاده عن طريق أمثال وحكم ومواعظ وقصص موضحاً ايمانه بوجود مجتمع طبقي فيضع كل إنسان بحسب صفاته وكفايته ويقوم بطقوس خاصة معينة بحسب طبقته، ولكنه على الرغم من ذلك يجعل الإنسان

---

(٦) را: The Wisdom of conficius, Lin yutang, p. 251.

مركزاً للكون، ويربط بينه وبين القوانين الأخلاقية، إذ تتّخذ هذه القوانين أسسها من ضمير الإنسان الواعي.

مراجع الجمال الصيني

١ - د. عفيف بهنسي، الفنون القديمة، مج١، ، دار الرائد العربي ص ٣٤٩.

٢ - الصين، بكين، دار النجم الجديد- ١٩٩٤.

٣ - Yang Shu an confucius, 1993, Chinese literature press. Panda books, p.3. 7-11

٤ - The living Thoughts of confucius, presented by Alfred Doeblin, David Mc Kay company, Washington.

٥ - جورج طرابيشي، معجم الفلاسفة.

٦ - Weber max, Religion of China, p.123, Canada, 1964.

٧ - Lin Yutang, The Wisdom of confucius, The modern library, New York, 1938.

٨ - M. Grant, Confucius, Paris, 1939.

٩ - H.A.Giles, Confucianism and its Rivals, London, 1915.

١٠ - M.A. Pauthier: Doctrine de Confucius, Paris.

فلسفة الجمال الاغريقي قبل سقراط

٢ - علم الجمال الإغريقي

تشكلت الحضارة الإغريقية نتيجة هجرات إلى اليونان من آسيا الوسطى مع عدد من الهنود الأوروبيين من حوالي سنة ١٢٠٠ق.م. فكانت بيئة الإغريق الأولى، هذه الحضارة الإغريقية على الرغم من الطابع الشرقي وبالتحديد طابع البحر المتوسط. فقد كان للفلسفة الإغريقية مفهوماً خاصّاً إذ حاولت الفصل بين الإنسان ومفهوم الكون (أو الطبيعة)، وكان العقل طريقاً لحرية الإنسان وتغلبه على قوانين الطبيعة والوصول إلى التقدم والإبداع وهذا ما عجز السابقون عليهم من تحقيقه فقد كانت القيم الدينية عندهم مرتبطة بأشكال الطبيعة ولم تكن خوفاً من القوة الغيبية كما كان الحال عند الأديان البدائية وهكذا أصبح الفن معرفة حية وروحية وأصبح الجمال نموذجاً حقيقياً، ولم يعد مكرّساً للمعابد فقط بل صار فناً إبداعياً على الأبنية وتيجان الأعمدة وفي الملاعب الرياضية والمسارح وداخل البيوت.

ونلاحظ أن الفنان الإغريقي كان يحقق التناسب والتوافق في أعماله الفنية وذلك ضمن نظام موحّد ينظّم مقياس الأشياء، فأصبح الفن عندهم هو الجمال القائم على الوحدة وكانت هذه المبادىء أساساً للفن وفلسفة قائمة على الإنسان كعنصر جمالي[1] وأداة لاستخدام الجسم البشري ونبذ كل ما هو قبيح وغير انساني فاستطاع الفنان الإغريقي أن ينقل بفنه المفاهيم الجمالية

---

(١) را: بهنسي، ص ١٨.

والمعطيات النفسية والفيزيائية عبره وذلك من حيث تمجيدها للجمال الجسماني للقوة وللشجاعة الوطنية، كما أن واقعيتها استمدتها من انسانيتها وهذا ما جعل الفن الإغريقي وجمالياته مرتبط بالحياة وقد ساعد ذلك على فهم الأعمال الفنية وإمكانية الحكم عليها.

ومن أهم المصطلحات أو التعبيرات الجمالية عند فلاسفة هذا العصر:

أ - **هوميروس**: فقد استخدم تعبير الرائع، التناسق، الجمال، ففي رأيه كل ما هو جميل ومتناسق ورائع هو واقعي يستطيع الإنسان أن يفهمه ويلمسه بحواسه، فالفن عنده حرفه وقد أعطى مثالاً عن تأثير المغني الإغريقي ديمودوك بأغانيه على حرب طرواده وهذا يعني تأثير الرقص والغناء في حياتهم. إذاً هوميروس لم يخرج عن نطاق الفن الإغريقي الذي تحدّثنا عنه فقد اعتبر أن الشيء الجمالي هو الشيء الواقعي الذي نحسّه بحواسنا(٢).

ب - **المدرسة الفيثاغورية**: مؤسسها هو فيثاغورس وقد أصبح تلاميذه من أشهر الفلاسفة والفلكيين والرياضيين، ويعتبر فيثاغورس أن تناغم وتناسق الأرقام هو الذي يؤثر في جميع مظاهر الحياة، وبالطبع على الفن، هذا التناسق في الأرقام استعمله الفيثاغوريون في الموسيقى فهم أول من قالوا أن قوة الصوت تتوقف على طول الأوتار المهتزّة. ولذلك طوّر الفيثاغوريون نظام الفواصل الموسيقية على أساس رياضي ووصفوا الفواصل الموسيقية على أساس رياضي أيضاً.

وعلى الرغم من إدراجهم في خانة المثاليين وذلك لاعتقادهم أن الأرقام هي التي تحدّد جوهر الأشياء فإنهم موضوعيون من ناحية إعتبارهم أن تناغم الأرقام هو القانوني الموضوعي المؤثر على كل شيء. وأكثر ما أثار اهتمامهم هو دور الفن وتأثيره على تصرفات البشر وعلى الأخصّ الموسيقى، فبرأيهم أن الألحان الجميلة الرائعة تذهب من الناس الشر والكراهية وتزيل الغضب

---

(٢) را: تاريخ النظريات الجمالية، ص ١١.

والخوف وتخفّف من الغيرة والشّهوة العارمة إلى جانب مساعدتها الإنسان على نسيان تعبه وهمّه. إذاً المقاييس العددية التي تقوم عليها الأنغام هو ما أشرنا إليه سابقاً من حيث ترابط الظواهر الجمالية الموضوعية بالأساس الرياضي العددي(٣).

ج - **فلسفة هيرقليط الجمالية**: هو من الفلاسفة الأوائل الذين بنوا فلسفتهم على أساس مادي وهذا ما ذهب إليه القدماء وعلى رأسهم أرسطو.

كان هيراقليط من جملة الطبيعيين الأولين لأنه قال أن النار علة الأشياء، لكن معظم المحدثين يفضلون دراسته على حدة لأنه قال بأشياء تجعل مذهبه مستقلّاً قائماً بذاته واول من فسّره تفسيراً جديداً هو الفيلسوف الألماني هيغل فالجمال بالنسبة لهيراقليط هو صفة للعالم الواقعي الملموس وهو أيضاً نسبي فيعطي لذلك مثالاًأنّ أجمل قرد وهو قبيح بالنسبة للجنس البشري كما أن أحكم الناس عند مقارنته بالآلهة يشبه القرد في الذكاء والجمال. لذلك فإن اختلاف الأنواع هو سبب النّسبية في الجمال.

أما معنى الجمال عنده: فهو تناسق وحدة الأضداد، وأساس الجمال التناسق ونحن نرى التناسق في الكون كما وأنه أساس الإرتباطات الإنسانية وهو أيضاً موجود في الإنتاج الفني. وقد حلّل أرسطو مفاهيم هيراقليط الجمالية فقال: «أن الطبيعة تنزع إلى الأضداد، وفي هذه الأضداد يتكوّن التناسق فالطبيعة ربطت بين الذكر والأنثى وليس بين الجنس الواحد، لذا فإن أول إرتباط أوجدته الطبيعة يكون في الجمع بين الأضداد، وفي الفن نرى الشيء عينه فنلاحظ أن ما يعبره الفنانون في لوحاتهم من حيث تداخل الألوان الأسود بالأبيض مثلًا والأحمر بالأصفر، وإلى جانب اللوحات الفنية كذلك الأمر في الموسيقى فإننا نلاحظ التناسق الموحّد بين مختلف الأصوات والأنغام المنخفض والعالي أي تناسق الأضداد. ويفسّر أرسطو التناسق عنده الذي يبني عليه أسس الجمال فيذكر العبارة التالية لهيراقليط التي تقول: «أن التناسق المبطّن أفضل من التناسق الظاهر»(٤). ومعنى هذا أن المضمون

---

(٣) را م. ع، ص ١٢، ١٣.
(٤) را: م. ع، ص ١٤

الجمالي للتناسق يكون أكثر جمالًا وروعةً كلما كانت الأضداد مخفيّة أكثر فإن هيراقليط قد أوضح مفاهيم علم الجمال على أنها انعكاس لصفات وعلاقات العالم الخارجي الموضوعي من هنا نرى أن هذا التحليل يظهر لنا الصّفات المادية في نظرية هيراقليط الجمالية.

إذاً تلخّصياً لمبدأ وحدة الأضداد عند هيراقليط نقول: «أن مبدأ وحدة الأضداد لا يقف فقط على الطبيعة، بل يشمل الإنسان وأعماله وحياته، كذلك يلعب دوراً أهم من الذي يلعبه في الطبيعة، إذاً الأشياء في تغيير متصل وسيلان دائم هذا هو قوله الأكبر، وهو يمثّله في صورتين الواحدة جريان الماء فيقول: «أنت لا تنزل النهر الواحد مرتين فإن مياهاً جديد، تغمرك باستمرار». والصورة الأخرى اضطرام النار، وهذه الصورة أحبّ لديه من الأولى للعلاقة الوثيقة بين النار المشتعلة والتغيّر المتصل، فالنار أسرع الأشياء حركةً وأدلّ على التغير، وهو يرى أن النار هي المبدأ الأول الذي تصدر عنه الأشياء وترجع إليه.

المراجع:

١ - د.عفيف البهنسي، الفنون القديمة، ص١٨.

٢ - تاريخ النظريات الجمالية، م. أوفسيا نيكوف، دار الفارابي، بيروت ١٩٧٩، ص ٢١١، ١٢، ١٣.

فلسفة الجمال عند سقراط

انهارت مثل الحقيقة بسبب السوفسطائيين فظهر سقراط وسط هذه المعمعة وأعاد النظام للحياة الثقافية في تلك الفترة، لذلك كانت المعرفة العلمية التي تعتبر أساس كل فلسفة مدينون بها لسقراط لأنه أول من فصل الكلام في هذا الموضوع، فهو يرى أن تحصيل المعرفة الحقّة لا يكون بواسطة الحواسّ لأنها تختلف باختلاف الأفراد والحالات في الشخص الواحد، لذلك معرفتها هي معرفة جزئية ولذا نصل إلى المعرفة الحقّة بالعقل لأنه عام في الناس جميعاً. ومن هنا يصل سقراط إلى القول أن العقل هو ملكة المفاهيم وهذه النظرية أحدثت ثورة كما نعلم في الفلسفة، وعلى تطوّرها تأسّست فلسفة أفلاطون بكاملها، وكان لها التأثير المباشر في تدمير تعاليم السوفسطائية. ومن أهم ما قاله أفلاطون عن أستاذة: «أشكر اللّه أني ولدت يونانياً لا بربرياً، حرّاً لا عبداً، رجلًا لا إمرأة ولكن علاوةً على ذلك أشكره لأني ولدت في عهد سقراط»[١].

بدأ سقراط بالتفلسف وهذا تعبيره عن ممارسة حب الحكمة، وإدراك الخير الذي كان يبحث عنه من أجل نفسه وغيرة من الناس ويظهر أنهم كالسّجناء في الكهف وقد قنعوا بالعمى وظنّوا أنه الإبصار الطبيعي. والواقع أننا لو وضعنا نصب أعيننا تصوير أفلاطون للكهف سهل علينا أن نفهم إحساس سقراط إزاء الحياة الغافلة التي كانت تتصيّد الظلال والتي كان يحياها الناس في مدينته[٢] ولذلك فإن للمعرفة أهمية قصوى عنده والبحث هو

---

(١) را: جمهورية أفلاطون، حنا خباز، ص ح.

(٢) را: سقراط، كورا ميسن، ص ٨٧، ٨٨

عمله الحق في معرفة الخير وقد كانت لها الأثر الكبير في صياغة حياته[٣].

حاول سقراط أن يبحث عن المعرفة فابتدأ بزيارة مصنع (ماوس) للأواني الفخارية، وماوس هذا صانع فخار ذائع الصيت في أثينا لإتقانه صنع الأواني، كان سقراط يراقب ماوس عندما وجّه إليه هذا السّؤال: إن هذا لجميل يا ماوس، وكان جميلًا وهو يتكوّن، ولكن ما هذا الشيء الذي نسمّيه بالجميل يا ماوس وما معناه؟

- قال ماوس وقد بدت عليه الحيرة لحظة، ولمس طرف الإناء الذي كان يصنعه: «جميل؟ عجباً! إنه مثل هذا وذاك الذي تراه». ووضع سقراط يده على الإناء لكي يلمس إستدارته وكان جليّاً أنه لم يكن راضياً.

- كلا يا ماوس ليس الأمر كذلك! ذلك ما يفعله الناس دائماً- إنهم يشيرون إلى الأشياء. يشيرون إليها ويقولون: «هذا جميل، وذاك جميل» والأشياء كلها على خلاف، إناء جميل ومصارعة جميلة، وشجاعة جميلة، كل هذه أمور مختلفة، ولكن ماذا عسى أن يكون بينهما من تشابه؟ لا بد أن يكون هناك تشابه ما. وليس الأمر مجرّد أن يكون هذا جميل وذاك جميل، ما كنت أفكر فيه وأنت تصنع الأشياء الجميلة فلا بد أن تكون على علم.

أجاب ماوس: «إنني لا أعرف شيئاً عن الجميل يا سقراط، ولست أعرف سوى الأواني الجيدة، والإناء الجيد عندي إناء جميل».

ولكن لماذا يكون جيداً يا ماوس؟

فقال ماوس مشيراً مرة أخرى حتى حسبته قد نسي: «أنظر إلى تلك الجرّة إنها جرّة جيدة، إنها جيدة لسببٍ ما، إنها جيدة في انصبابها، ولو أنك زدت قليلًا من تجويف حافتها لانسكبَ منها النّبيذ، وفلطحت جوانبها أكثر من ذلك قليلًا لسهل سقوطها، وعندئذٍ تكون جرة رديئة، ولا نسمّيها جرّة جميلة، والحق من رأيي أنها إذا لم تؤدّ الغرض الذي قصد منها شق علينا ان نطلق عليها اسم الجرة إطلاقاً، إنها مجرد كتلة من الطين.

---

(٣) را· م ع، ص ٦٢، ٧٤.

فقال سقراط: «إذاً لا بدّ أن تكون الجودة في الأشياء هي التي تجعلها جميلةً ونافعة»، فأومأ ماوس رأسه بالإيجاب وأضاف قائلًا: «هذا ما يبدو كذلك، وإني لأحسب أن كل من يصنع الجرار يجب أن يجيد صنعها». فسأله سقراط: «ولماذا لا يفعلون»؟ وأجاب ماوس: «إنهم لا يعرفون الطريقة، والحق أنهم لا يعرفون نموذج الجرة الجيدة، الجرة الحقيقية». وقال سقراط: «أجل إنهم ليحبون أن يحاكوا النموذج لو أنهم حقاً عرفوه ولكن من ذا الذي صنع النموذج يا ماوس»؟

– لست أنا ولا أبي، لقد استغرق زمناً طويلًا، وربما لم نصنع النموذج الحقيقي، إنه دائماً في طريق الكشف، ولكنّه قد وجد فعلًا على صورة ما». فسأله سقراط: «وإذاً كيف تكشف عنه، وكيف يكون ذلك»؟ قال: «أشكّ أنني أستطيع أن أخبرك يا سقراط، ولكن ينبغي لك أولًا أن **تعرف** الجرار ولا يكفي أن تعرف شكلها كما يشاهدها أي زائر للمصنع ينبغي لك أن تعرف ماذا بها ومما يجعلها جراراً جيدة، جراراً حقيقية تؤدي ما يجب للجرة أن تؤديه، فالمعرفة هامة جداً يا سقراط.

من هنا نفهم حديث سقراط مع ماوس فهو هام جداً كبداية على الأقل بالنسبة لسقراط، المعرفة مهمة جداً وهذا ما كان يبحث عنه سقراط المعرفة في القيم الخلقية، الفضيلة الخير الجمال، ولكن بدايته كانت بداية مع المعرفة المادية مع ماوس ومع أبيه في تعاطيه بالحجارة، فقد حاول تعلم مهنة أبيه النحت وقد سأل أباه كيف عرف الطريقة التي يضع بها إزميله وإلى أي عمق يضربه عندما كان ينحت رأس أسد لنافورة ماء، فأجابه: «عليك بادىء ذي بدء أن ترى الأسد كامناً في الحجر، وتحسّ كأنه رابض هناك تحت السطح، وعليك أن تطلق سراحه، وكلما أحسنت رؤية الأسد، أحسنت معرفة أين وإلى أي عمق تشقّ الحجر، والباقي على التمرين والتدريب.

– ثم تذكر سقراط مهارة والدته في توليد الحبالى وسألها مرة كيف تقوم بهذا العمل فأجابته قائلة: «إنني في الواقع لا أفعل شيئاً وإنما أكتفي بأن أعين الطفل على الإنطلاق». وظنّ سقراط أن هذا ما حدث أيضاً يوم كان في

مصنع ماوس، فماوس لم يكوّن فكرته عن النماذج ويحشرها في ذهن سقراط حشراً، إنما كانا يتبادلان الحديث ونبتت الفكرة فجأة وأحسّ سقراط أنها كانت كل الوقت تكمن هناك على صورة من الصور وإن يكن إدراكه لمعرفتها إدراكاً ناقصاً، ولم يفعل ماوس شيئاً سوى أنه أعان الفكرة على الإنطلاق(٤). وأنعم سقراط الفكر في القول وبدأ الإنطلاق بفلسفته وعلى الأخصّ بفلسفته الجمالية موضوع بحثنا، فاليونان وجدت الجمال كما وجدت العقل اكتشفت سر الحق والجمال والمثل الأعلى، وباهت أثينا بجمال بنيها وبحاسّة الجمال لديها إذ صيّرت أبناءها فنانين يؤمنون بفنهم وبمعرفتهم، فهذا سقراط أثناء حديثه مع ماوس يربط الجمال بالنفع والفائدة، فالشيء مفيد لأنه يؤدي الغرض الذي قصد منه ونافع وجميل لأنه حقق الهدف المرجو من وجوده.

فالقبيح والرديء هو الشيء الذي لا جدوى منه ولولا معرفة من يصنع الشيء لما أجاد في عمله.

لذلك غاية التعليم كانت حاجة لازمة لقوة أثينا وسعادتها وكانت آمال الفلاسفة ومنهم سقراط أن يتعهّدوا الخير والجمال، والجمال سر ما آمن به الأثينيون من معاني الخلود فقد آمنوا أن الخلود بالمجد، والمجد مما أبدع الإنسان من أثر والآثار الخالدة لا تولد إلا في الجمال، فالإنسان قد يخلد بعقبه من بنيه وعقبه من أفعاله التي تحييه على مرّ الزمان.

وقد هدت سجيّة الإثنين أن العقول الخالقة لا تؤتي ثمارها إلا في عالم من الجمال، لأنها تلد الفكرة والحكمة وسائر القيم الإنسانية النبيلة، وسقراط من أبناء هذه الأمة العريقة(٥) فقد كان يسعى لمعرفة الخير ولكنه يعلم أن الخبراء في الخير ليسوا أولئك الذين يعلّمون الخير، إنما هم من يملكونه، ولذلك يذكر أفلاطون حديث سقراط مع لاخيس (وهو قائد من قواد أثينا) عن لون من ألوان الخير وهو الشجاعة إلى جانب زميل للقائد اسمه نسياس جاء لأخذ النصيحة بشأن تربية أبنائهم تربية عسكرية جيدة واستعانوا بسقراط لذلك

---

(٤) را: م ع، ص ١٢-١٤.
(٥) را: سقراط، بهنسي، ص ٢٠-٢٩.

وكانوا يشاهدون العروض العسكرية في الملعب واختلفوا فيما بينهم أي من الأساليب أجدى وأنفع فسألوا سقراط فأجاب : «ألا تظنوا أن في أمر هام كتربية أبناء الأصدقاء ينبغي لنا أن نبحث عن خبير لأخذ مشورته؟! فأجاب نسياس جواباً معقولاً وقد كنا نتباحث في أمر القتال والدروع والأجدى منها لشباننا. فقال سقراط: «أجل يا نسياس ولكن هناك أمر آخر يجب أن نقرّره أولاً، فإذا سأل المرء مثلاً عن وضع دواء في عينيه فما الذي يهمه في الواقع، الدواء أم العينان؟ قال نسياس العينان طبعاً.

- وعندما يفكر هل يلجم الجواد أو لا يلجمه، فإن الجواد بالتأكيد هو الذي يفكر فيه وليس اللجام، أليس كذلك؟ فأجاب نسياس: «حقاً ما تقول».

ألست ترى يا نسياس أنّ تعلّم القتال بالدروع يشبه الدواء كما يشبه اللّجام. ليس سوى وسيلة لغاية. إن ما نفكر فيه حقاً عندما نتحدّث عن ألوان مختلفة من المعرفة هو الشباب أو أرواحهم إن الطبيب يعرف ما ينفع العين ومدرّب الجياد يعرف ما ينفع الخيل، ولكن من منا يعرف ما ينفع الروح هذا هو السؤال الحق. وجّه سقراط سؤاله للاخيس: «إن الخير كله أوسع من أن يتناوله البحث ولكننا نستطيع أن نتناول منه الجانب الذي يهم في التدريب العسكري ما هي الشجاعة عموماً يا لاخيس؟

- الرجل الشجاع يلزم مكانه ولا يهرب. أجاب سقراط: «هذا تعريف جيد للشجاعة كما يراها الجنود المشاة، ولكن ما رأي الفرسان؟ وماذا ترى في الشجاعة في العواصف البحرية وفي المرض والفقر أو في الحياة السياسية؟ أو في مواجهة الألم ما هي الشجاعة عموماً يا لاخيس؟

- يبدو لي أن الشجاعة ضرب من ضروب احتمال الروح.

- إذاً الشجاعة دائماً فضيلة، شيئاً حسناً، والإحتمال الذي لا ينطوي على معنى ليس من الشجاعة في شيء أليس كذلك؟

- إنما قصدك الإحتمال الحكيم وحده.

- ولكن ماذا تعني بالإحتمال الحكيم؟ وأورد بعض الأمثلة: ما الرأي

في رجل يحتمل في الحرب ويرغب في القتال، ويقدّر تقديراً حكيماً ويعلم أن غيره سيعاونه وأنه يقاتل ضد رجال أقل عدداً ممن يقاتلون إلى جانبه وأشدّ منهم ضعفاً وأنه أقوى مركزاً، هل تقول أن الرجل الذي يحتمل بهذه الحكمة وهذا الإستعداد أشجع من الرجل الذي يريد أن يقف ثابتاً في الجانب الآخر.

- إذاً الرجل الذي يغطس في بئر ولا يعرف كيف يغطس أشجع من الغطّاس المدرّب وإن يكن أشدّ منه حماقة؟

ووافق لاخيس مرة أخرى، مع أنه كان يناقض ما ذكره من قبل من ضرورة الحكمة للشجاعة[٦].

وهنا تنتهي المحاورة ليتعلم كلّ من لاخيس وانسياس أن المعرفة كالعمل ضرورية للشجاعة الحقّة، وقد عرف لاخيس طريقة معيّنة للسلوك الصحيح في المعركة ولكنه لم يعرف المبدأ الذي يجعل سلوك المرء صحيحاً في جميع الظروف والحالات وهو هنا يفكر بأهمية الغرض من الشجاعة، فكما يقول سقراط لا يكفي للمرء أن يتقدّم ولكنه يجب أن يتقدّم نحو الخير، فالشجاعة عند سقراط كما نفهم من حديثه هي المعرفة التي تكفي المرء أن يختار الخير وينبذ الشر في كل حالة من الحالات. من هنا جاء مفهومه ألغائي القائل بأن لكل شيء فائدة بالنسبة للإنسان والرائع هو ما يتناسب مع النفع والغاية المرجوة منه. والشيء المفيد والهادف يكون جميلاً وخيّراً وجيّداً.

هنا نلاحظ أن سقراط يحاول أن يضع أساساً قوياً لنظريته الجمالية فهو يؤكّد على العلاقة المتينة بين ما هو أخلاقي وما هو جميل كما رأينا والفضيلة معياراً يقيس به أفعال الناس ويميّز خيرها من شرّها، وهذا الإدراك العقلي للفضيلة ليس غايةً في ذاته وإنما وسيلة يتمكّن بها الإنسان من أن يسلك في هذه الحياة سلوكاً فاضلًا تنطبق عليه أوصاف الفضيلة حسبما أدركها العقل وهنا نصل إلى أساس النّظرية الأخلاقية عند سقراط وهي توحيد الفضيلة والمعرفة والتي على أساسها بنى نظريّته الجماليّة، فقد كان يعتقد أن الإنسان

---

(٦) را· سقراط، كورا ميسن، ص ٩٠-٩٦

لا يستطيع أن يعمل إلا إذا عرف ما هو الخير أي إذا عرف الإدراك العقلي للخير، فالعمل الأخلاقي أساسه المعرفة ويجب أن يصدر عنها ولذلك يكفي أن يعلم الإنسان ما هي الفضيلة حتى يبعد عن الرذيلة فلا يسعه إذا عرف الخير أن يفعل شراً والناس تنشد الفضيلة ولو اختلفوا في معناها لذلك يقول سقراط لا يمكن أن يتعمّد إنسان الوقوع في الشّر وإذا ارتكبه فلأنه لا يعرف الإدراك العقلي للخير، ولما كان يجهل حقيقة الخير نراه يفعل الشر وهو يظن أنه العمل الصحيح.

من هنا نخلص إلى أن سقراط قرّر أن كل إنسان بطبيعته يقصد الخير لنفسه ويكره لها الشر فمحال أن يفعل ما يضرّها وهو عالم بضرره فما يصدر عن إنسان من الخطأ إنما منشؤه الجهل بالعمل وعلاج الشرير أن يعلّم نتائج الأعمال السّيئة التي تصدر عنه ولتعويد إنسان الخير وجعله مصدراً للفضيلة يعلّم نتائج الأعمال الحسنة، فعنده الإنسان الخيّر هو الذي يعلم ما يجب عليه، والملك الصالح هو الذي يعرف كيف يحكم الناس حكماً عادلًا وهكذا[٧].

وبما أن الجمال عنده له علاقة وثيقة بالأخلاق وكل فن جميل والنحت فن من الفنون قادر على التعبير لأنه ينقل جمال النفس الحقيقي، فالمقصود هو بلوغ الروح الجوهري من وراء أغشية الجسد وهذا ما يؤكد عليه سقراط حين يضع فلسفته في قوله المأثور إعرف نفسك بنفسك أي استخرج ما بطن من صور الجمال والخير من نفسك وقد عرف سقراط كيف يستخرج هذه المعاني من داخل سامعيه وعلّمهم كيف يشعرون ويفكرون بمنطق قوي وشديد، وكان يلقي عليهم أنباء الأولين في الفضيلة منها: ما ذكره أحد الحكماء أن هراقليس وقف في مرحلة الشباب لا يدري ما يفعل، فإن للحياة سبيلين لمن أراد أن يمضي فيها: سبيل الفضيلة وسبيل الرذيلة، فاتّخذ مكاناً قصيّاً لا يدري ما يختار، فاقبلت عليه امرأتان جاءته إحداهما تمشي على

(٧) را: زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، ص ٨٦، ايضاً، سقراط، بهسي، ص ٧٩.

استحياء وهي ذات وجه حر نبيل تمضي متّئدة عاقلة وتلبس ثياباً بيضاً، وأما الأخرى فهي رخوة غضّة بضّة تغطّي وجهها بطلاء أبيض وتحمّر خدّيها بطلاء أحمر لتبدو أجمل مما خلقها اللّه، تتمختر في مشيتها متعالية لتبدو أعلى مما هي ولا تسبل جفنيها حياءً ولا تكفّ عن النظر إلى نفسها تريد أن ترمقها الأبصار ولا تفتأ تنظر إلى ظلّها. أقبلتا إلى هراقليس فقالت الأولى: «يا هراقليس إني لأجدك حائراً لا تعلم ما تختار فإن صحبتني فسأمضي بك في سبيل اللّذات والهوى فلا تغنى بشيء من العيش ولا تهتم بحرب ولا تشغلك السياسة، ولكنك تقضي حياتك سعيداً مستمتعاً بالطعام والشراب ولذة السّمع والبصر وحلاوة اللّمس والحسّ وشهوة الهوى وتستمتع بالفراش الناعم وأنا أهيّء لرفاقي أن ينالوا المنافع حيث كانت. فلمّا استمع إليها هراقليس قال لها: «أيتها المرأة ما اسمك»؟ فقالت: «إن رفاقي يدعوني الهناءة وأما أعدائي يسمّونني الرّذيلة». ثم جاءت الثانية وقالت: «وأنا أيضاً أتقرّب إليك يا هراقليس فأنا أعرف أبويك وأعلّمك منذ الصّبا، فإن سلكت طريقي فستبني ما يمجّدك ويبقيك ثم تجعل لي من الصالحين ذكراً عالياً وبهاءً ونوراً ولست باسطةً لك مغريات المتاع ولكنّي أقصّ عليك بالحقّ، فإن أحببت أن يبارك اللّه سعيك فيجب أن تعبده وإن شئت أن يحبك أصدقاؤك فيجب أن تحسن إليهم وإن أردت أن يمجّدك وطنك فيجب أن تنفعه، وإن ابتغيت أن يمتدح اليونان جميعاً قدرك فيجب أن تعمل عملًا صالحاً وإن أردت أن تؤتيك الأرض ثمارها فيجب أن تثمرها وإن أردت أن تكثر رعيّتك فيجب أن ترعاها فاتبعني ولا تتبع سبل الشهوات[٨].

ظلّ سقراط يبشّر بجمال هذه الفضيلة ويقيم الحوار على ضوء العقل لحاجة الفرد للمعرفة فلا تنمو المعرفة إلاّ بنموّ عقله وحسّه وقوته ولا يتمّ ذلك إلا بمساعدة التعليم فهو أساس مجد المدينة، ولكل دولة نظماً خاصة في التعليم، فالديمقراطية تعلّم الأفراد على السّواء، والأرستقراطية تعلّم من تعدهم لحكومة الدولة تعليماً خاصّاً من دون العامة، وعلى المشرع أن يعرف

(٨) را: سقراط، بهنسي، ص ٨٠-٨١.

غاية أمّته، فيلائم بين هذه الغاية وغاية التعليم. لذلك نرع المشرع سولون قد سنّ قانوناً يفرض على الآباء أن يعلّموا أطفالهم الموسيقى والألعاب الرياضية وكان الهدف أن تنمي الرياضة الأجسام، وتهذّب الموسيقى الغرائز والأرواح وتحبّب إليهم القيم الإنسانية العالية وعلى الأخصّ حاسّة الجمال، وهذا ما دعى إليه سقراط وآمن به، والجدير بالذكر أنّ أفلاطون اعتبر الموسيقى والرياضة هو تهذيب الروح فقط[٩].

إذاً تعليم الموسيقى وجد لغاية سياسية، وكانت موسيقاهم بسيطة كـ(الناي، والقيثارة) وكانت تصحب الطفل وهو يلعب والصّبي وهو ينشد الشّعر والشّاب وهو يصارع ويسابق في ساحات الرياضة، وكما كان لتعليم الموسيقى أهمية كان لتعلّم وحفظ الشعر أهمية أيضاً، فالشاعر هادٍ ومربٍ ومعلّم للحكمة ولذلك قيل: «إن النّفس على ما شبّت عليه فإن أنست القبح أتت القبح وهي لا تدري، وإن أنست الجمال أتت الخير من حيث لا تدري».

من أجل هذا اقترنت فضيلتهم بالجمال في كلّ شيء وسمّيت الفضيلة بالجمال والخير وكان ذلك غاية تعليم سقراط وهو معرفة معنى الخير المطلق وقد صدق حين قال: «إن أكبر ما على المعلّم أن يضيء جذوة المجد في نفس المتعلّم فإن علم الطّلاب أنه لا خير لهم حتى يكونوا رجالًا صالحين هان عليهم في سبيل العلم كلّ جهدٍ وبلغوا بأنفسهم غاية السّبيل».

---

(٩) را. سقراط، كورامسن، ص ٣٢-٤٨.

المراجع - سقراط

١ - جمهوريّة أفلاطون، ت حنّا خبّاز، مطبعة المقتطف، ص ح.
٢ - سقراط، كورا ميسن، مكتبة الأنجلو المصريّة، ١٩٥٦، ص ٨٧، ٨٨، ٦٢، ٧٤، ١٢، ١٤، ٩٠، ٩٦، ٣٢.
٣ - د. بهنسي، سقراط، دار المعارف بمصر، سنة ١٩٤٩، ص ٢٠، ٢٩، ٧٩، ٨٠، ٨١.
٤ - زكي نجيب محمود، قصة الفلسفة اليونانية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٨٦.

فلسفة الجمال عند أفلاطون

جاء أفلاطون مع انتهاء الحرب البلوبونزية التي استمرّت أكثر من ربع قرن، وهذا أدى إلى انهيار مركز أثينا السياسي بعد أن قسم المجتمع اليوناني إلى قسمين:

الإنسان الحرّ والعبد فتحوّلت الديموقراطية المنتظرة إلى غوغاء واستعاد الحزب الأرستقراطي السلطة مع حكم الطغاة الثلاثين وكان من بينهم قريب لأفلاطون إلا أنه بعد عن تحسين الأوضاع في تلك الفترة مما كان له الأثر البالغ على حياة أفلاطون، فقد أظهر استياءه من الديمقراطية والأرستقراطية كما اعتبر الدستور الأثيني بال ومن الواجب تغييره، فضاعت الأخلاقية عند الناس بسبب الوضع القائم ولم يعد أحد يقلق على المستقبل لأنه لا يضمن العيش للغد،إذاً اللامبالاة كانت سيدة الموقف في تلك الفترة الزمنية، ومحبة القوة عملية ناتجة عن الجشع والمصلحة الفرديّة وهي التي أدت إلى تلك المآسي[1]. في هذه الظروف الصعبة انطلقت فلسفته ضمن محاورات، ولم تكن مؤرّخة ومدوّنة ولذلك كان خلاف حول إدراجها تاريخياً ولكن هذا لا يمنعنا من تحديد المحور الأساسي والرئيسي في فلسفته وهو نظرية المثل، فقد كانت المهيمن على كل أفكاره ومنها: أن الحقيقة ليست انطباع الفرد الذاتي بل هي شيء حقيقي موضوعي في حدّ ذاتها. والمعرفة هي استيعاب عقلي وليس مجرّد عقيدة غريزية وجوهر فلسفته في أن المفهوم ليس مجرد فكرة في العقل بل هو شيء له حقيقته الخاصة به. فإذا كان المفهوم هو الحقيقة الوحيدة

(١) را. History of the peloponnesian war, Book two, p. 197-243

فإن ماله حقيقة هو المفهوم وما ليست له حقيقة هو الشيء المفرد الذي تدركه الحواسّ وإذا ما سألتك ما هو الجمال فتشير إلى أي شيء تعتبره جميلًا وتقول هذا الجمال، ولكن ما أريد معرفته هو ليس الأشياء الجميلة وإنما الجمال أي ماهية هذا الجمال الواحد المتميّز عن كل الأشياء الجميلة ولعلنا نقول أنه لا يوجد مثل هذا الشيء مفصولاً عن الأشياء الجميلة وإننا بالرغم من استخدامنا كلمة واحدة فإننا لا نتبع إلا طريقة خاصة بالتعبير والكلام وأنه يوجد في الواقع جمالات عديدة كل منها مستقر في موضوع جميل، في هذه الحالة الجمالات عديدة ومختلفة إلا أننا نستخدم كلمة واحدة لوصفها.

وهنا بداهة نعتقد أنها متشابهة، فالمشابهة هي من فعل العقل وليس من فعل الحواسّ، لهذا يجب أن تكون لديك فكرة الجمال في عقلك وبها تقارن بين الأشياء الجميلة المختلفة فهناك فكرة وجود جمال واحد في عقلك، وهذه الفكرة إما أنها تنطبق على شيء خارجك أو أنها من عقلك، وهنا تكون فكرتك عن الجمال ذاتية بحتة، لذلك لا يمكن أن تجعلها معياراً لحكمك على الأشياء إذا ما كانت جميلة، وإذاً لا بد من الإيمان بوجود مثال هذا الشيء باعتباره الجمال الواحد ذاته حيث تكون فكرتك نسخة عنه، وهذا الجمال يوجد خارج العقل وهو شيء متميّز عن كل الأشياء الجميلة.

إذاً الجمال وما يقال بالمثل عن العدالة أو الخير فكلها مفاهيم، وتتكوّن فكرة الجمال بإدراج ما هو مشترك من الأشياء الجميلة واستبعاد النقاط التي تختلف عن الجمال وهذا هو بالضبط ما نعنيه بالمفهوم ولذلك تقوم نظرية أفلاطون على أن المفاهيم هي حقائق موضوعية ويطلق عليها المصطلح المعروف «المثل» وتفسّر جوابه الفلسفي على أنها تلك الحقيقة المطلقة والقصوى التي يمكن أن تفسّر كل الأشياء الأخرى، فهذه النهضة في النفس تحصل بالدرس الذي يرمي إلى اجتذاب العقل من الحسّيات إلى اليقنيات ومن المنظورات إلى غير المنظورات والأبديات وكل ما يثير العقل إلى التفكير في طبيعة الأشياء الجوهرية يؤدي إلى إحراز النتيجة نفسها[٢].

(٢) را. جمهورية افلاطون، ص ١٨٣.

إذاً من هنا نخلص إلى أن تعاليم أفلاطون عن المثل وعلاقتها بالأشياء الحسّية هي أولّا العلّة أو الأساس لهذه الأشياء فهي الحقيقة المطلقة والأشياء الجزئية نسخ للمثل وظلال وانصاف حقائق وقد نمت هذه النظرية نتيجةً للتفرقة بين الحسّ والعقل حيث كانت الظواهر الإجتماعية تؤكد على وجود هذين العالمين.

فالرائع صفة ما فوق الحواسّ لا يمكن أن نعرف الرائع بحواسنا بل بالعقل ومن هذه النظرية المتيافيزيقية المثالية عن الرائع نستنتج أن الفن عند أفلاطون له علاقة مباشرة مع نظرية المثل، فالرائع لا يمكن أن يتم من خلال عملية الإبداع الفني ولا من خلال تفهّم الإنتاج الفني، ولكن عن طريق التفكير، أي فهم الرائع عقلياً فيقول أفلاطون إن كل شيء زمني في هذا العالم هو صورة لمثال أبدي موجود في عقل الآلهة.

وهكذه لست أنا وأنت إلا صورة بشرية للمثال الإلهي عن الإنسان وكل عمل صالح ما هو إلا صورة للمثال الأبدي للصالح وقد طبّق فكرته هذه على تفسيره للفن فيقول أن الفنان ما هو إلا ناسخ لا يفهم المعنى الحقيقي للوجود والرائع ولكنّه يعطي نتاجاً فنياً، فهو يحاكي العالم المحسوس والأخير ما هو إلا نسخة لنسخة وانعكاس لانعكاس وظل لظلّ. ففي التقليد قد طلق الحقيقة وظاهر أنه يؤثر كثيراً لأنه يتناول قسماً صغيراً من امتداد الموضوع وذلك القسم غير مهم، فلو كان الإنسان فاهماً طبيعة الأشياء التي يقلّدها لوجّه نحو الأعمال الحقيقية جهداً أعظم من جهده في تقليدها وذلك يترك آثاراً جميلة تخليداً لذكره[٣].

إذاً علم المثل أو عالم الجواهر الأزلية هو أعلى من العالم الطبيعي والشيء الرائع عند أفلاطون هو هذا العالم الأبدي اللامتغيّر فهو جميل ورائع في كل الأوقات وهو مختلف عن الملموس الرائع والجميل لذلك فإن فهماً عقلياً لهذا الرائع الأبدي هو حصولنا على هذا الرائع.

---

(٣) را: م. ع، ص ٢٦٧.

ويحدّثنا أفلاطون مطوّلاً عن الفن في الباب العاشر من جمهوريّته وذلك بعد وضعه نظرياته الإجتماعية والسياسية فيتحدّث عن محبّي النّظر والسّمع كيف يعجبون بالجميل من الأصوات والألوان والصّور ولكن يؤكد على عدم فهمهم كنه الجمال فيضرب مثالاً بالمأساة عند هوميروس وينتقده وينتقد سامعيه لأنهم يؤمنون بما يقول فهو بنظرهم يعرف كل شيء إنساني يتعلّق بالفضيلة والرّذيلة بل والأشياء الإلهية إلى جانب معرفته لكل الفنون، ولكنّهم خدعوا لأن ما يقدّمه إنما أشباح لا حقائق، وكما نعلم أن الرجال بآثارها العمليّة، لذلك فإن هوميروس وغيره من الشعراء مقلّدون نسخوا صوراً خيالية في كل ما نظموا، فلم يلمسوا الحقيقة ومن جملة ذلك نظمهم في الفضيلة[٤]. إذاً أفلاطون وقف موقف المعارض ورفض الشعر بأغلبه في جمهوريّته واعترض على الشعر التّمثيلي أو شعر المحاكاة ذلك أنه يثير الإنفعالات ويؤثر على الناس ويتلاعب في مشاعر سامعيه فيفقد صفته الإجتماعية ووظيفته الأخلاقيّة وهي توجيه الحياة الإنسانية نحو الخير والفضيلة، وهذا ما كان ينادي به أفلاطون وهو متعارف عليه في المجتمع اليوناني القديم وخاصّةً بالنّسبة للشعر.

ويعرض لنا أفلاطون بعد اعتراضه على شعراء التراجيديا وعلى الأخصّ هوميروس أن الشعر المباح في الدّولة هو الشعر الحماسي والديني. ولذلك يجب أن نتبع الشعر الذي يعتمد على أخلاقية رفيعة ومثل عليا، وهذا ما لا يحقّقه شعراء التراجيديا الذين يضلّلون النفس الإنسانية ويبعدوها عن الخير والحق وهنا يفتقد شعرهم إلى عنصر الإبداع بفنهم وبرسالتهم في خدمة المجتمع.

أما التصوير عند أفلاطون فيرمي إلى تقليد الطبيعة الظاهرة وهو مخادع لأنه يصف الواقع ويحاكيه ولا يقدم ابتكاراً وياخذ بفن المنظور والخداع البصري والبراعة من استخدام الألوان، فالأشياء كما نعلم تظهر لنا مختلفة الحجم لبعدها عن عيوننا كأنها محدبة أو مقعرة بسبب الخطأ اللوني الذي

---

(٤) را٠ م ع، ص ٢٦٨

تتعرض له العين، وهذا النقص الطبيعي يستخدمه الرسم لمصلحته فينقل الفنان ما يراه هو، وبنظر أفلاطون الرسام واقعي يعكس ما يراه ويقلّد دون التعمّق بالمعاني الأخلاقية والمثالية.

قبل أفلاطون من الموسيقى النوع المساعد على توافق النفس واتّزانها ولذلك رفض الموسيقى الرّخوة وهي الموسيقى الأيونيّة واللّيدية ولم يرض إلا بالموسيقى الدورية والفريجية وهي موسيقى حماسيّة تساعد الجند في الحروب أو تؤدي إلى هدوء النفس، إذاً أفلاطون لم يقبل إلا بالمثير للحماس الحربي والهادىء للنفس الإنسانية وهي تساعده على الشجاعة والإتّزان. فالإنسان حين يسلّم نفسه للموسيقى ويقبل عن طريق الأذن أن تفيض على نفسه سيول الأنغام الشجيّة البديعة ويقضي الحياة مرنّماً هائماً بالألحان فمهما يكن إنسان كهذا يلين ويصير حراً، وإذا ثابر على ذلك من طفولته أذاب فعل الموسيقى ما فيه من نزق وغضب وحلّلها تحليلاً ولطّفها تلطيفاً تاماً فيستأصل من أعماق نفسه جذور طبع غضوب ويصبح محارباً دمثاً. فالإيقاع واللّحن يستقرّان في أعماق النفس ويتأصّلان فيها فيبثّان ما صحباه من الجمال ويجعلان الإنسان حلو الشمائل إذا حسّنت ثقافته، ومن حسّنت ثقافته الموسيقية فله نظر ثاقب في تبيّن هفوات النفس وفساد الطبيعة فيمقتها مقتاً شديداً[(٥)].

إذاً أفلاطون كانت موسيقاه المفضّلة والتي يسمح بإدخالها في جمهوريّته الفاضلة هي أناشيد مدح الآلهة والأبطال.

من هنا نصل إلى أن أفلاطون أدى بكل ما يساعد النّفس على ضبط شهواتها ورغباتها، فللرجل الجاهل شهوات ورغبات تثيره كالشهوات التي تثير الرجل الكامل التهذيب والمثقّف ولكن المهذّب والمثقّف يعرف كيف يضبطها ويعمل جهد طاقته على لجم ثورتها من أجل الوصول إلى كل ما هو خير ومثالي عندئذٍ يسمح له بولوج جمهوريّته الفاضلة ذلك أنها السّبيل الوحيد لإسعاد الإنسان ووصوله إلى تحقيق جميع الأهداف الدّينية والمثاليّة والخلقيّة

(٥) را. م. ع، ص ٧٧.

التي يعبّر عنها الفن بجميع أشكاله ومساعدة لإصلاح النفس وتحقيق اتّزانها، وهو كما رأينا يطرد الشعراء من جمهوريته ويجعل الشعر خادماً للتعليم السياسي والأخلاقي ولا يسمح إلا بالترانيم الدينية ومدائح الرجال العظام ذلك أن الفن عنده يجب أن يكون خاضعاً للفلسفة والأخلاق.

فالفن ليس غايةً في ذاته، والشعر مثلًا كما أسلفنا لا يسمح منه إلا بما يساعد على الفضيلة ولا يكفي أن يقال أنه جميل ليسمح به فيجب أن تضبطه الأخلاق، والفنان يستمدّ فنه من وحيه وإلهامه وليس من عقله، فإلهام الفنان ليس في مستوى المعرفة العقلية بل هو أدنى منها لأن الفلسفة من وجهة نظره أعلى شأناً فهي تعتمد على العقل وهو يعتمد على ذات الفنان.

من هنا نرى نظرة أفلاطون الدونية للفن فكان مجحفاً بحق الفن والفنانين على الرغم من كونه فيلسوف وفنان كبير ترك كتابات فلسفية لها مكانتها الفنية العريقة.

مراجع أفلاطون

١ - Platon: Le banquet texte intégral notes et commentaires de B. Piettre. - Ed. Nathan.

٢ - The last days of socrates translated by hugh tredennik

٣ - مدخل إلى العقلانية النقدية- كارل بوبر. تصدر عن المؤتمر الدائم للحوار اللبناني.

٤ - جمهورية أفلاطون، حنا خباز ص ١٨٣، ٢٦٧، ٢٦٨، ٧٧.

٥ - History of the peloponnesian War, Book two, p. 197,243, Book 3, Penguin.

فلسفة الجمال عند أرسطو

كان أرسطو تلميذ أفلاطون وقد فاق أستاذه في فلسفته، اعتمد أرسطو على المشاهدة والتجربة، وكان للمحسوسات شأن كبير عنده فقد استخلص الكلّيات من الجزئيّات، والكلّي هو المطلق الذي لا يوجد بمعزل عن الجزئي. أما أفلاطون فقد قدّم لنا هذا الكلّي المطلق في فلسفته، والمحسوسات عند أرسطو وسيلة من وسائل الوصول إلى الحقيقة والنّفاذ إلى داخلها، إلى هذا المطلق، فكان بحق فيلسوف عصره[١].

ينطلق أرسطو في آرائه حول الفن من خلال كتابه فن الشعر الذي ترجمه إلى العربية أبو بشر بن يونس ومازالت ترجمته باقية حتى الآن إلى جانب شروحات للفارابي وإبن سينا وإبن رشد وكان لتعليقات هؤلاء الفلاسفة أهمية من حيث وصول آراء أرسطو إلى الفكر الإسلامي، وكتابه فن الشعر هو عبارة عن مذكّرات كان يستخدمها لإلقاء محاضراته.

يتميّز أرسطو عن أفلاطون أنه في ترقية من الجزئي إلى الكلّي يصل الفنان الجيد بعمله إلى الحقيقة الكليّة من وراء المشاهدات الجزئية وهذا ما ينفيه أفلاطون ويؤكد على عدم قدرة الفنان الوصول لمعرفة جوهر الأشياء، ويعود استناده إلى نظرية المثل التي انتقدها أرسطو فاعتقد البعض أنّه يجرّح بفلسفة أستاذه ولكن أرسطو يقول: إنه صديق أفلاطون وإنما أكثر صداقة للحق.

(١) را: ارسطو، الحاس والمحسوس.

يذكر أرسطو في كتابه فن الشعر عن محاكاة الفن للطبيعة فيقول: «إن هذا الفعل يوجد للناس وهم أطفال وهذا شيء يختصّ به الإنسان من دون سائر الحيوانات، كما أنه (أي الإنسان) يلتذّ بالتّشبيه للأشياء التي قد أحسّها وبالمحاكاة لها، والدّليل على أن الإنسان يسرّ بالتّشبيه بالطّبع ويفرح إذا كانت المحاكاة شديدة الإستقصاء مثل ما يعرض في تصاوير المهرة من المصوّرين[٢].

ونلاحظ أن أرسطو عندما تحدّث عن محاكاة الفن للطبيعة إنما هي محاكاة للشيء الكلّي في فرد ومعنى هذا أن الفنان الماهر إذا رسم إنساناً فهو لا يصوّر فرداً يراه إنما يصوّر فيه المثل الأعلى للإنسان أو الفرد الكامل، فالإنسان العادي ينظر إلى الفرد كأنه جزء أما الفنان فيرى الإنسانية في الفرد وهنا يعرض الإنسانية فيما يصوّر. فهنا خلاف أساسي بين أفلاطون وأرسطو، فالفن عند هذا الأخير يحاكي الموضوع الحسّي الكلّي وهو ليس نسخة لنسخة وظل لظل إنه نسخة للأصل وموضوع الفن الشكل الذي يظهر نفسه في الجزئي، فالفن تجسيد ولكن هذا التجسيد ليس للشيء الجزئي وإنما للكلية ولذلك فالفنان عند أرسطو يعطي الكل في الجزئي ويعبّر عنه ومهمة الفن عرض ما هو كلي وتجسيده.

إذاً نظرة فن المحاكاة للطبيعة عند أرسطو ليس تلك المظاهر الخارجية ولكن القوة الخلاّقة المنتجة في العالم فهو ليس مجرّد نقل آلي إنما هو خلق يستطيع الفنان أن يقدّم شيئاً جديداً على الرغم من أنه يستخدم ظواهر الحياة وأعمال البشر، ففن المحاكاة عند أرسطو مختلف عند غيره من الفلاسفة وعلى الأخص أستاذه أفلاطون، فهو يحاول استكمال عمل الطبيعة فإذا قصرت في منح الصحة للبدن جاء الطبيب يساعد الطبيعة بعلمه، وهنا حيث فشلت الطبيعة ساندها فن الطب وأعاد العافية للإنسان[٣].

ثم يحدّثنا أرسطو في كتابه فن الشعر بتعريف صناعة الشعر وبشرح

---

(٢) را: تلخيص كتاب الشعر، ارسطو، لخصه ابن رشد، ص ٥٣

(٣) را: تراث الانسانية، مج ٢، ص ٣١١.

مكانها من بين الصنائع الأخرى ويفسّر أنواع الشعر وفعل كل واحد منها وأهداف الأقاويل الشعرية، ثم يبيّن نشأة الشعر ونموّه ولماذا نلتذّ بالأقاويل الشعرية، ولهذا فالشعر برأي أرسطو «هو القول المخيّل» وبالرغم من اعتماد الشعراء على الأوزان وعلى الألحان أو النغمات في تأليف أشعارهم فهم يعتمدون على مخيّلاتهم وهذه الميزة تقوى عندما تتّجه إلى الفضيلة والرذيلة وتحاكيها بأشعار قصصيّة أو مسرحيّة أو ملحميّة وترجع نشأة الشعر فطرياً أو بالطبيعة عند الإنسان فهو يتميّز عن سائر الحيوانات بأنه ينشأ طبيعيّاً فيه أو بمعنى أخص بأن له قوة طبيعية على التخيّلات بالقول، وتلذّذنا بتخيّلات الأمور التي أحسسناها مرتبط بالنشأة الطبيعية للشعر فينا، فذلك الإلتذاذ بالتخيلات يعود إلى أننا نتعلّم منها، فإذن ميلنا الطبيعي إلى المحاكاة الشعرية يلزم من وجودنا، حيوانات ناطقة عندها الإستعداد للمحاكاة وعن طريقها يكتسب معارفه الأوليّة[٤].

إذاً نحصل على اللذة عن طريق الشعر، فاللذة هي هدف كل الفنون، وهي اللذة السّامية التي تمنح الإنسان متعة جمالية ناتجة عن الشعور، فالإحساس بالمتعة عن تأمل شيء فني جميل أو سماع شعر فني أصيل أو موسيقى رفيعة المستوى هو بمثابة متعة عقلية نصل إليها عن طريق التفكير الفلسفي، وهنا نلاحظ الفرق بين مفهوم اللذة عند أفلاطون وأرسطو، فكلمة لذة بغيضة عند أفلاطون ولذلك كان يرى أن الموسيقى والشعر والخطابة قد تكون مفسدة لذات الإنسان لمحاولتها إرضاء النفس البشرية وجعلها تشعر باللذة.

أما نظرة أرسطو إلى الخطابة فهي: «الخطابة قوة تتكلّف الإقناع الممكن في كل واحد من الأشياء المفردة. ويعني بالقوة الصناعة التي تفعل في المتقابلين وليس يتبع غايتها فعلها بالضرورة كما يتبع فعل النجار مثلًا وجود الكرسي ضرورة بل عملها هو أن تعرّف جميع المقنعات في الشيء، كذلك عمل الطبيب فصناعة الطب ليس فعل الإبراء ولا بدّ، إنما فعلها أن تبلغ من

(٤) را: ارسطو، تلخيص كتاب فن الشعر، ص ٢٥.

ذلك غاية الشيء الممكن فعله في ذلك الشيء المقصود بالإبراء، ولذلك قد يشارك في أفعاله هذه الصنائع من ليس من أهلها مثل أن يبرىء من ليس بطبيب ويقنع من ليس بخطيب، لكن الفعل الحقيقي إنما ليس هو لصاحب الصناعة، ذلك أن الغاية تتبع فعل هذا على الأكثر».

ويعني بـ تتكلّف أن تبذل مجهودها في استقصاء فعل الإقناع الممكن[٥].

إذاً عند أرسطو الفنون هي نوع من أنواع السعادة التي يسعى الإنسان إليها والإنسان يطمح للسعادة من أجل ذاتها فهي ليست وسيلة لأي شيء آخر بل هدف كافٍ في ذاته، وكل خير يجلب السعادة فخير الإنسان أن يقوم بالعمل الذي يتقنه وهذا يؤدي إلى سعادته ويتم تحقيق امكاناته فتحقيق الإنسجام يتم بالسيطرة على الحوافز الحيوانية وينطوي على التضحية والصّراع الفكري للوصول إلى اللذة وتصبح الفضيلة أو عادة السلوك الصالح ضرباً من السلوك الأفضل فيضبط الإنسان حاجاته الجسدية وينسّق بين رغباته وواجباته ويحاول الإعتدال بها.

إذاً يمكننا أن نخلص من كل ذلك إلى أن الفن عند أرسطو هو محاكاة للطبيعة وهذه المحاكاة هي مادة الفن لأنها مادة كل تجربة بين الإنسان وبيئته، فالفنون العظيمة هي التي تؤثر على العقل والمشاعر فتؤدي إلى السّرور العقلي ويكون الإحساس باللذة، أو المتعة النّاجمة عن هذه الفنون بمثابة متعة التفكير الفلسفي.

لذلك، نرى أن أرسطو حاول فصل النظرية الجمالية عن النظرية الأخلاقية وهو يصرّ على أن هدف الفنون هو اللذة الراقية فكما أن الشعر له أهميته كذلك الموسيقى فهي شفاء للنفس ولتهدئة اضطراباتها.

من هنا نقول أن أرسطو الفيلسوف العظيم هو من أهم تلاميذ أفلاطون ومنافسيه على عرش الفلسفة وعلم الجمال وهو هنا لم يخرج عن حكم العقل

---

(٥) را: ارسطو، كتاب الخطابة، ص ١٥.

إذ جعل للفنان دوراً يقوم به وهو استخلاص الكلّيات من الجزئيّات فالجميل متعلّق بعالم من المعاني وهو يمثّل الحقيقة الكلية النّاتجة عن المشاهدات الجزئية لذلك فالفن الرّفيع لا يقوم إلا على الإبداع والخلق يوصلنا إلى المتعة الراقية وهو تجسيد للكلّي الذي يسعى إليه كل فنان أصيل، لذلك بقيت آراء أرسطو ونظريّاته في الفلسفة والفنون واتّخذت صفة الدوام والعموم.

مراجع أرسطو

١ - أرسطو الحاس والمحسوس، راجعها د.بدوي، مكتبة النهضة.
٢ - أرسطو، تلخيص كتاب الشعر، الفصل الثالث، لخّصه إبن رشد، حقّقه د. تشارلس بتروت، د. أحمد هريدي، الهيئة المصريّة، ١٩٨٦، ص ٥٣.
٣ - تراث الإنسانية، مج ٢، وزارة الثقافة، مصر.
٤ - أرسطو، كتاب الخطابة، إبن رشد، حقّقه د. بدوي، دار القلم، بيروت، ص ١٥.

فلسفة الجمال عند العرب والمسلمين

كان للديانات السماوية الثلاث الدور العظيم في تغيير المعايير والقيم الإجتماعية، مما أدى إلى انقلاب تاريخي قضى على الديانات المهيمنة في تلك الفترة. والدين الإسلامي واحد من هذه الديانات خاض حرباً قاسية ضد المفاهيم القديمة في الجزيرة العربيّة، فساعد على تطوّر العرب حضاريّاً، وامتدّت الدولة الإسلامية إلى آسيا وأفريقيا، فجمع المسلمون والعرب وتوحّد شملهم.

ولكل ديانة كما نعرف تأثير على ايديولوجية الشعوب التي تؤمن بها، ومن البديهي ظهور أثر الإسلام واضحاً على النظريات الجمالية والفنية عند هذه الشعوب، فمثلًا حارب الدين الإسلامي في البداية وبشكلٍ قوي التعبّد لصور أو تماثيل القدّيسين، وأتى التّحريم لجميع أنواع التعبير الفنّي، كالنحت والتصوير لله والأنبياء حتى وصل ذلك إلى منع تصوير كل ما هو حي من إنسان وحيوان وغيره، وهناك أحاديث نبويّة شريفة دوّنت في القرن الثالث الهجري مثل: «إنّ أشدّ النّاس عذاباً يوم القيامة المصوّرون»[1]، وجاء أيضاً «إن الملائكة لا تدخل بيتاً فيه كلب أو صورة لأي كائن حي»[2].

ويروى أن السيدة عائشة زوجة النّبي وضعت في بيتها ستراً عليه تصاوير كانت تلهي الرّسول عن صلاته فنزعه من مكانه، إلا أن عائشة قطعته وصنعت

---

(١) را· ت مواقيت ١٤٩ حَ لباس ٨٩ - ٩١ - ٩٢ - ٩٥ - ٤٥، المعجم المفهرس لالفاظ الاحاديث النبوية الشريفة

(٢) را. م ع، خ بدء الخلق «١٧-٧» دَ لباس، ٤٤-٤٥، ت أدب ٤٤، ن طهارة ١٦٧

منه وسادتين كان النبي يتّكىء عليهما.

هنا سؤال يطرح نفسه كيف نوفّق بين الأحاديث النبوية الشريفة التي تأمر بالمنع وبين وجود وسائد تحمل تصاوير في بيت الرّسول؟ ولعلّ الجواب ما ارتآه بعض المستشرقين «إن كلمة بيت إنما تعني «مسجداً»[٣] والإسلام لا يمنع استعمال الصور إلا إذا كانت تلهي عن العبادة، وسئل الإمام محمد عبده في مسألة التصوير وموقف الإسلام منها، فقال: «يغلب على ظنّي أن الشريعة الإسلامية أبعد من أن تحرم وسيلة من أفضل وسائل العلم، بعد تحقيق أنه لا خطر فيها على الدين. لأن موضوع التحريم طرح في عهد الوثنية، وكانت الصور تتخذ في ذلك العهد لسببين. الأول: اللّهو، والثاني: التبرّك بمثال من ترسم صورته من الصالحين. والأول مما يبغضه الدين، والثاني مما جاء الإسلام لمحوه. والمصوّر في الحالتين شاغل عن اللّه، أو ممهّد للإشراك به. فإذا زال هذان العارضان، وقصدت الفائدة، كان تصوير الأشخاص بمنزلة تصوير النبات والشجر في المصنوعات. وقد صنع ذلك في حواشي المصاحف، وأوائل الصور ولم يمنعه أحد من العلماء»[٤]. وهذا يؤكد عدم صحة الفرضية الإستشراقية القائلة بغياب الرّسم التشخيصي عند المسلمين. فالتصوير يشكّل فناً أساسياً من فنون العالم الإسلامي.

من هنا نرى أن الشعوب الراقية في الحضارة لا تنحصر في ميدان واحد من ميادين الحياة الجمالية والحضارية والفنية. لذلك كان التصوير من الفنون المهمّة التي عرفها العرب والمسلمون من البداية، فانتشر هذا الفن، واكتسب محبّة الخلفاء والأمراء، وقد أثبتت القصور الأموية وغيرها، والتي اكتشفت مؤخراً في الأردن وسوريا تقدم فن التصوير. فظهر أثر الحضارات القديمة على هذا الفن، كالفن البيزنطي والساساني والقبطي. وانتشر التصوير الجداري في العصر الأموي، فزيّنت القصور بالرّسوم والصّور، ومن هذه الرسوم الموجودة مثلًا في قصير عمره وغيره من القصور. ولم يقتصر فن

(٣) را: كامل الباباء روح الخط العربي، ص ٥١.
(٤) را: محمد عبده، الاعمال الكاملة، ج ٢، ص ٢٠٤، ٢٠٨.

التصوير على القصور بل انتقل إلى المخطوطات ومن أهمها، مقامات الحريري، وكتاب كليلة ودمنة، وكانت الرسوم المذهّبة في المخطوطات بسيطة في البداية، قامت على أساس للزخارف الساسانية والبيزنطيّة والقبطية، وكان هذا واضحاً في اختيار الألوان وفي الرسوم النباتية والهندسيّة، ومن ثم تطوّرت، وغلبت عليها رسوم النجوم المسدّسة أو المثمّنة، ورسوم الفروع النّباتية المتّصلة (الأرابسك) وتشهد بعض المخطوطات الثمينة في المتحف القبطي بالقاهرة، وفي بعض المجموعات الفنية الأخرى بأن تزيين المخطوطات بالرسوم الجميلة وتذهيبها لم يكن وقفاً على المصاحف وكتب المسلمين، بل كانت مخطوطات الإنجيل والتوراة والكتب الدينية المسيحية واليهودية تكتب بضروب جميلة من الخط العربي، وتذهّب،وتزين صفحاتها بالرسوم الهندسية والنباتية العربية الطراز، وهي الرسوم والزخارف التي عم استعمالها بين رجال الفن في ديار الإسلام من مسلمين ومسيحيين ويهود(٥).

هنا نلحظ تأثر الفنان المسلم بالحضارات التي احتك بها، وتأثيره على الفنان المسيحي واليهودي حيث نجد تأثير وتأثّر، دون القضاء على الهويّة الذاتيّة لكل فن.

وفن توضيح المخطوطات وتزيينها، ازدهر في بلاد الإسلام إلى أبعد حد، مما جعل الفنان المسلم يعتمد إلى حدّ كبير على ميدان الكتاب في التصوير، وإظهار فنّه، بعكس الفنان الأوروبي الذي شمل فنه اللوحات الكبيرة التي احترمت قواعد المنظور. وقد برزت عدة مدارس فنية منها مدرسة البصرة في بغداد، ومدارس ايرانيّة عديدة، امتدّ أثرها إلى الهند وتركيا، فتركّز الإهتمام على أنواع مختلفة من المخطوطات منها: كتب التاريخ والأدب والقصص، ودواوين الشعر والكتب العلميّة في التاريخ الطبيعي، وعجائب المخلوقات، والحيل الميكانيكية، كما عرض بعض المصوّرين للسيرة النبوية، والأحداث المهمة في حياة النبي عليه السلام، كمولده، ورفعه

---

(٥) را: د. زكي محمد حسن، حديقة الافكار، ص ٢٥٥

الحجر الأسود، وشقّ صدره، وجلوسه في غار حراء يتلقّى الوحي، وقصة المعراج، واختفائه مع سيدنا أبي بكر في الغار يوم الهجرة، وتحطيمه الأصنام في البيت الحرام بعد فتح مكة(٦). لذلك فإن أهم المخطوطات هي مقامات الحريري، وكليلة ودمنة، إلى جانب مخطوطات علميّة حيث بلغ التصوير قمة الإبداع، وأهمّها وأقدمها نسخة في متحف قصر «توب كابي» في اسطنبول وهي مخطوطات في كتاب الحيل الهندسية للجزري الذي كتبه عام ١٢٠١- ١٢٢٢، وتضمّ حوالي ستّين لوحةوقد تمّ نسخها عام ١٢٠٦م، وأصبحت نموذجاً يحتذى به الفنانون(٧).

ويسافر انسان العصر مع أمهات التصوير الإسلامي، فيقف عند منمنمات مخطوطة «كليلة ودمنة» حيث تتميّز برسوم الطيور والشجر فتصوّر الشجرة كزهرة خضراء كبيرة، إلى جانب عدد من الحيوانات، تعطي المشهد جانباً من فن المنمنمات الإسلامية المعروفة، ترافقها الألوان الجميلة والبساطة في اعتمادها على شخصيّات محدودة تدلّ على الإرشاد والعبرة في النّص، فبقيت فترة طويلة من الزمن مرجعاً لا غنى عنه.

وبالعودة إلى عدد كبير من المصادر تعتبر مخطوطة كليلة ودمنة من المخطوطات المصوّرة القديمة لقصص إبن المقفّع(٨) حيث تميّزت بأسلوبهاالملفت، ومنمناتها المدهشة والمعبّرة.

أما منمنمات مقامات الحريري فتعود إلى الفنان يحيى الواسطي، وقد نشأ في واسط بين البصرة والكوفة وعاش فيها خلال القرن السابع الهجري. هذه المقامات أخذت دوراً تراثياً مهماً نتيجةً لرسوم الواسطي فقد كانت أوسع دراسة للمجتمع الإسلامي، وهي تعتبر وثيقة تاريخية، تساهم في تحقيق هدف النص الأدبي، وتضمّ مقامات الحريري عدداً كبيراً من الرّسوم المعبّرة عن واقع الحياة الإجتماعية والدّينية حيث قدّمت موضوعات فيه على مستوى رفيع من الجمال.

---

(٦) را. Atıl ESIN, art of The arabe World, p. 102.

(٧) را. The Genius of arabe civilization, by Bodenu, p. 29.

(٨) را. الارمنة، مج ٣، العدد ١٣

ومن أروع المخطوطات البغدادية اثنتان لمقامات الحريري. الأولى: أنجزت نحو العام ١٢٢٥، وهي محفوظة اليوم في لينتغراد، والثانية عام ١٢٣٧، وهي موقعة بإسم الواسطي، وتحتوي على تسعين منمنمة، والمشاهد تدور في خان أو مدرسة أو جامع أو سوق، وهناك وصف لرحيل قافلة إلى الحجّ. . . .، وهي تقدّم لنا لوحات كثيرة تحمل خصائص جمالية تبرز سمات مدرسة بغداد للتّصوير. ومن خصائص هذه المدرسة الإعتماد على التّسطيح والإكتفاء ببعدين من أبعاد الصورة هما طولها وعرضها، وإسقاط البعد الثالث وهو التجسيم مما أدى إلى عدم مراعاة للقرب والبعد. أما الألوان فهي بصورةعامة تعبيرية تستمرّ مئات السنين، وهذا ما أدى إلى حفظ رسوم الواسطي وبقائها حية. لذلك نرى أن الواسطي كان فناناً كبيراً ومبدعاً استطاع أن تستمرّ رسومه وتبقى لتؤكد أصالته مما جعله أحد الرموز الرائعة لتراثنا الفني الإسلامي والعربي[٩].

وهناك مخطوط معراج نامه، وهو يرجع إلى القرن الخامس عشر، إلى عهد شاه رخ التيموري. ولكن مصوّره مجهول، ويسير هذا المخطوط من تبريز إلى اسطنبول ثم ينتقل إلى يد أنطوان غالان- وهو مترجم ألف ليلة وليلة للفرنسيّة- فاشتراه بمبلغ بسيط وأعطاه للوزير الفرنسي عام١٦٧٢. مما أدى إلى استقرار المخطوط في المكتبة القوميّة بباريس. يحوي المخطوط ستّين منمنمة، نصف صورها بألوانها الأصليّة يتمتّع المشاهد بقدرة التصوير على تحريك المعاني القدسية في النّفس، وعماّ في الدين من مواعظ بالتّرغيب والتّرهيب. وقد نجح فنان معراج نامه المجهول من تقديم طبيعة روحانية عن طريق التعبير الزخرفي والألوان الخاصة للأشكال حيث ملئت المساحات بالألوان الذهبيّة، مما أضاف على المنمنمات الطّابع الرّوحي السّحري. لذلك نلاحظ أن التصوير الفارسي كان مصدر متعة حسّية لا نجدها في المدارس الأخرى. فالفنان لا يتقيّد بحرفيّة النص بل يحلّل ويتوسّع في التفاصيل كما يشاء حتى يصل إبداعه إلى عمالقة عصر النهضة في أوج

---

(٩) را: م ع.

عظمتهم. وقيمة المخطوطة هي دلالة على إحدى مراحل ازدهار التصوير الفارسي، إلى جانب الأهمية التاريخية والعلمية في تحديد الفترة التي أنجزت فيها، والمناخ الروحي في بلاد فارس عند الفتح الإسلامي في القرن الخامس عشر، والمفهوم الخاطىء الذي شاع عن تحريم التصوير في الإسلام. كما أن هناك مؤثرات أجنبيّة كثيرة نتجت عن البعثات التي أرسلت إلى الصّين وغيرها، وقد استطاع الفنان أن يذيبها في بوتقة واحدة بأسلوبه المتميّز وبطرازه الذاتي الذي تبلور بعد تخلّصه من المؤثرات الأجنبية المتعددة المصادر.

لذلك نرى الفنان أكثر استجابةً لطبيعة الموضوع الخيالية في استخدامه التصوّرات، واختياره الكائن الخرافي ليكون مطيّة الرّسول، وأحد أجمل عناصر التّشكيل والإبداع في المنمنمات. ولكن التصوير الديني الإسلامي إذا اتجه لخدمة الأهداف الدينية إلا أنه لم يصطبغ بالصبغة التعليمية، ارتبط بالمخطوطات مما أدى وقفه على الأمراء والرؤساء، وكبار العلماء.

ونستطيع الجزم بوجوده في الثقافة العربية والإسلامية كفن عريق له أهمية جمالية كبيرة ومكانة مرموقة بين الفنون الإسلامية الأخرى، وعلى مرّ الفترات الزمنية والمراحل في بغداد، وأثناء الحكم الطولوني عام ٨٦٨م، ومرحلة الحكم الفاطمي ٩٦٩، والحكم المملوكي ١٢٥٠ في العالم العربي إلى جانب العالم الفارسي والعثماني حيث شهدت الفنون الإسلامية تطوّراً بارزاً ومميّزاً في كل الفترات التاريخية[١٠].

ثم جاءت الأفكار الصوفيّة لتؤثر على الفلسفة الجمالية عند العرب وأساس فكرة الصوفيين كما وردت في كثير من المصادر والمراجع أن الإنسان يستطيع التقرّب من اللّه روحياً عن طريق الحياة المتقشّفة والنّسك وتنقية الروح من جميع الشّوائب الدنيوية، هذا التقارب الروحي بين الإنسان والقوة الإلهية يعطيه إمكانيّة معرفة الجمال الأصيل المتمثّل بالجمال الإلهي معرفة حقّة، فالإنسان يكتشف أثناء عمليّة التقارب الروحي من اللّه، أن جمال

(١٠) را: م. ع.

العالم المادي ما هو إلا انعكاس للجمال الإلهي.

فالتصوّف هو الوقوف مع الآداب الشرعيّة ظاهراً فيرى حكمها من الظاهر في الباطن، وباطناً فيرى حكمها من الباطن في الظاهر، فيحصل للمتأدب بالحكمين كمال، وهو أيضاً تصفية القلب عن موافقة البرية ومفارقة الأخلاق الطبيعية وإخماد صفات البشرية ومجانبة الدعاوى النفسانية ومنازلة الصفات الروحانية والتعلّق بعلوم الحقيقة واستعمال ما هو أولى على السّرمدية والنصح لجميع الأمة والوفاء لله تعالى على الحقيقة واتباع رسوله في الشريعة وبذل المجهود والأنس بالمعبود وحفظ حواشيك، وصفاء المعاملة مع اللّه تعالى واصله في التفرع عن الدنيا[١١].

إذاً هؤلاء الفلاسفة المتصوّفة نظروا إلى الإنسان نظرة رفيعة بربطهم سريان الحق في الموجودات بالصورة. وهذا الإنسان الذي أعطي هبة التفكير استطاع، بواسطة حياته الروحية، الغوص في أسرار الكون والخلق. ولذلك فإن عظمة الشيء وجلاله ومجده تكون بحسب كماله، كما يقول الفارابي، أما نظرته إلى الجمال فلا تأتي من البحث في النفس الإنسانية والأجسام الطبيعية، وإنما في البحث المتعلّق بالله. لذلك يعرّف الجمال فيقول: «الجمال والبهاء والزينة في كل موجود، أن يوجد وجوده الأفضل، ويحصل له كماله الأخير، وإذا كان الأول وجوده أفضل الوجود، فجماله فائق، كجمال كل ذي جمال، وكذلك زينته وبهاؤه، ثم هذه كلها له في جوهره وذاته، وذلك في نفسه وبما يعقله من ذاته[١٢].

ويقول إبن طفيل: «وليس في الوجود كمال ولا حسن ولا بهاء ولا جمال إلا صادر من جهته، وفائض من قبله. فمن فقد إدراك ذلك الشيء، بعد أن تعرّف به، فلا محاله أنه ما دام فاقداً له يكون في آلام لا نهاية لها، كما أن من كان مدركاً على الدوام، فإنه يكون في لذة لا إنفصام لها، وغبطة لا غاية وراءها، وبهجة وسرور لا نهاية لهما[١٣]. وهنا نلاحظ أن إطلالة الفارابي

(١١) را: ابن عربي، نصوص الحكم، ص ٥٤.
(١٢) را: الفارابي، آراء اهل المدينة الفاضلة، ص ١٥-١٦.
(١٣) را: ابن طفيل، حي بن يقظان، ص ١٠١.

وإبن طفيل في موضوع الجمال، إطلالة إلهية ذلك أنهما يقارنان الجمال الإنساني بالجمال الإلهي.

ولم يكن إهتمام العرب بالشعر أقل من اهتمامهم بالمفاهيم الجمالية الأخرى فقد تأثروا بكتاب أرسطو في الشعر الذي ترجم إلى العربية، وقد عرفت أوروبا هذا الكتاب في العصور الوسطى، عن طريق تلخيص إبن رشد، الذي ترجمه الألماني هرمن وهذا الكتاب ينسب إلى المؤلّفات المستورة التي لم ينشرها أرسطو، فهي دروس كان يلقيها على طلاّبه، وهذا الكتاب يرجع إلى دور النّضوج في حياته[١٤].

إلى جانب هذه المفاهيم الجمالية، مفهوم موسيقي ينسجم مع التناسق الفيثاغوري، نلاّحظه في مؤلّفات إخوان الصفا، فقد أعطى العرب الموسيقى اهتماماً كبيراً ووضعوها في مرتبة عالية من حياتهم، لذلك كان الموسيقيون يتواجدون داخل قاعات المحاكم وقصور السلاطين والخلفاء. وقد اعتبر عدد من علماء المسلمين خبراء في الموسيقى أمثال: إبن سينا والفارابي، وكتبوا مؤلّفات وأبحاث حول هذا الموضوع، فدوّنوا بذلك قرب الموسيقى العربية إلى تفكير الإنسان وتصوير حالاته النّفسية المتقلّبة، لذلك كانت الموسيقى العربية دائماً وأبداً أحاديث الأصابع، تنطق بأحاسيس صادقة لتخاطب الفكر والعاطفة عن طريق أجمل النّغمات وأطربها. وذكر إخوان الصفا أفكاراً عميقة عن طبيعة الموسيقى إلى جانب تأثيرها النفسي على المستمعين فضلاً عن المعاني الأخلاقية التي كانوا ينادوا بها، فعلومهم حكيمة وآدابهم نبويّة وسيرتهم ملكية ولذّاتهم روحانية وهممهم إلهية وغرضهم صلاح الدنيا والإقتداء بالحكماء وهم بذلك أصحاب مذهب روحاني فلسفي وصل إلى الجمال عن طريق الله[١٥].

إذاً لعبت الفنون دوراً كبيراً في حياة الشعوب المسلمة وتعدّدت الآراء بشأنها ولكن نجد منذ القدم حتى يومنا هذا، اختلاف الفقهاء والعلماء حول

(١٤) را· ارسطو، فن الشعر، ص ٣.

(١٥) را· د. عمر فروخ، اخوان الصفا، ص ٨-١١.

قضية الغناء والسّماع. فقد تكلّموا عن تحريمه وإباحته، واختلفت أقوالهم وتباعدت مذاهبهم وتباينت استدلالاتهم. فمنهم من حرّم سماعه، واعتمد في ذلك على الأحاديث النبوية الشريفة، الواردة في الصّحاح وأقوال الأئمّة والفقهاء. ومنهم من أباحه مجرّداً، وكرهه وحرّم سماع الآلات مطلقاً. ولكل فريق من الفرقاء أدلّة استدلّ بها لإثبات رأيه. ومن المؤيدين للسماع المقدسي، فقد حدّد موطن النّزاع بينه وبين خصومه، كما حدّده عدوّه اللّدود ابن الجوزي، حول الكتاب والسنة وإجماع الأمة، أو بعبارة أخرى، أي السبل هي الأصح والأكثر مطابقة للكتاب والسنة وإجماع الأمة. إن السبل جميعها اجتهادية، يجوز فيها الأخذ والرّد في كثير من الأمور. لكن هناك مبدئيّات وثوابت هي مناط الحكم ومدى اندراجه في «إجماع الأمة» على الإجتهاد في نطاق «ألكتاب والسنة» وليس مصادفة أن يحدّد إبن الجوزي النّزاع مع المقدسي فيقول: «وكان أصل تلبيسه أي تلبيس إبليس على الصوفية، أنه صدّهم عن العلم، وأراهم أن المقصود هو العمل. فلما انطفأ مصباح العلم تخبّطوا في الظلمات... ثم جاء أقوام، فتكلّموا لهم في الجوع والفقر والوساوس والخطرات، وصنّفوا في ذلك، مثل الحارث المحاسبي، وجاء آخرون فأفردوا مذهب التّصوف، بعد أن أعطوه صفات ميّزوه بها عن الإختصاص بالمرقعة والسّماع والوجد والرّقص والتّصفيق»[16].

من هنا نرى أن الغناء كان ومازال ظاهرة إجتماعية إنسانية، تعبّر فيها الشعوب والأمم عن خصائص مميزة لها. وسبب انتشاره واتّساع رقعته في صدر الإسلام كان نتيجةً لاختلاط العرب والأعاجم في تلك الحقبة. وقد نما الغناء على امتداد التاريخ وازدهر، وزاد عشّاقه ومحبّوه. وذكر أبو الفضل المقدسي في كتابه السّماع فقال: «إعلم أن الله تعالى بعث محمداً ﷺ بالحنفية السمحة، إلى الكافة. قال تعالى: «الذين يتبعون الرسول النبي الأمي، الذي يجدونه مكتوباً عندهم في التوراة والإنجيل، يأمرهم بالمعروف وينهاهم عن المنكر، ويحلّ لهم الطيبات ويحرّم عليهم الخبائث، ويضع عنهم إصرهم

(١٦) را- ابن الجوزي، تلبيس ابليس، ص ١٦٣

والأغلال التي كانت عليهم».

يقول المقدسي في «صفوة التصوّف» عن السماع: «إن هذا كتاب يشتمل على المسائل التي أنكرها من لا علم له بالسنين». ثم هو يضع موضع الشاهد قوله تعالى: ﴿ويحل لهم الطيبات ويحرّم الخبائث﴾ ونلاحظ أن التعميم الذي تتضمّنه الآية هنا يسمح للمقدسي وغيره من أنصار السماع، بإدخاله ضمن «الطيبات» خصوصاً أن أول ما ينكره على خصومه «الغلو» المفضي إلى «الإبتداع». وهكذا تكون الحنفية السمحة «سبب اعتبار الغناء من الطيّبات المحلّلة، بخلاف «الخبائث» المحرّمة.

غير أن المقدسي لا يكتفي بهذا الإستنتاج العام، وإلا لما ألّف رسالتيه في السماع والغناء. لذلك صرّح في بداية السماع أنه سيذكر الأدلّة ويقيم الشواهد. ثم بدأ في الصفوة ببيان ذلك في الآثار. وأول الآثار التي استشهد بها المقدسي تلك الرواية عن زوجة النبي عائشة رضي الله عنها، أنها كانت تذهب بموافقة النبي لمشاهدة غناء بعض الأحباش ورقصهم، وقد أحلّ «السّماع» بعد ذكر الحديث والإحتجاج به، في مسألة اتّباع الرّسول، ورأى في هذا مدخلاً للقول بأنه ما دام الرسول هو الإمام المتبع، وقد أحلّ السماع والغناء، فإنه لم يبق هناك مجال للإنكار على القائلين بالحلّ، بل أن المقدسي يريد منك اعتبار الغناء أو السماع أمراً مرغوباً فيه دينياً أو مأموراً به، لا يسع المسلم تركه، بل هو يدخل ضمن أتباع السنة، سنة الرسول. وقد نسي في هذا المجال أنه، حتى في حال صحة الأحاديث الواردة في ذلك التي يريد من خلالها إثبات أن «في ديننا فسحة» فإن الأمر يبقى ضرباً من اللهو، وكل ما يمكن أخذه من الحديث أن النبي لم يحرّم سماع الغناء الساذج، ورؤية اللهو البريء لكن لم يزعم أحد في الصدر الأول للإسلام، هذا الغناء وهذا اللهو يمكن أن يكون طريقاً للوجد وللإتصال بالله، وهو ما قال به الصوفية ابتداءً من القرن الثالث الهجري. لذا نرى أنه لا مجال لهذه الحماسة، التي تميّز بها المقدسي في دفاعه عن تاريخية السماع وحلّه، إذ يقع في مغالطة يسخر منه سخرية مرة خصمه إبن الجوزي، لأن سماعه لم يكن مشروطاً.

وهكذا لا يحل تحريم شيء، ولا إباحته إلا بنصّ من الله عزّ وجلّ، أو بحديث رسوله، لأنه إخبار عن الله. ولا يجوز إلا بالنّص الذي لا شكّ فيه. وبعد فعلى الرغم من كل الخلافات التي شاهدناهافي التاريخ الإسلامي، حول هذه المسألة، فإنهم عرفوا جملة أن الموسيقى تساعد في المحافظة على سلامة الروح التي ترافقها سلامة الجسم(١٧). إذاً الجمال والفن فرعان من فروع الفلسفة. ومفهوم الفن الإسلامي العربي، إنما هو فلسفة الناس وأفكارهم. وهذه الفلسفة كانت لها شخصية مميّزة، وإن كنا نرى الكثير من التأثيرات الجانبية بسبب انفتاح المسلم على حضارات كثيرة عن طريق التوسّع ونشر الدين. لذلك فإن جمالية الفن الإسلامي شاملة، لأن الإسلام عقيدة، وله فلسفة شاملة عن مفهوم الكون والحياة والإنسان ومصيره. فنجد التأثير الواضح على كل النشاطات الحضارية من قبل هذه الفلسفة المتميّزة إلى جانب المحافظة على الإنسجام مع الفنون الأوروبية الحديثة، ومواكبة العصر، وعدم التقوقع على الذات.

للفن الإسلامي، إذاً، مصادر مؤثرة عليه، هي القرآن الكريم والحديث النبوي الشريف، وهذه المصادر أعطته الطابع المميّز، والعقيدة ساهمت في تقديم فن متماسك وموحّد الشخصية في كل البلاد الإسلامية، وقد استطاع الفنان المسلم في تعبيراته الفنية الوصول إلى هدفه وإلى هويته، إذ لجأ إلى الشكل الفني المتميّز الذي أطلق عليه النّقاد اسم الأرابسك أو الرقش، والذي استطاع تحقيق الأهداف الجمالية والرؤى الخاصة بهذا الفن. وقد أمكن تطبيق هذا المبدأ على كل مظاهر الحياة. فالرقش قادر على تجميل الأشياء بالخطوط المتداخلة مع الكتابات التي ترضي المشاهد وتقدم المضمون الجمالي الخاصّ. هذا المضمون يرضي العامة والخاصة، فيعطي متعة عقلية وكشفية توصل إلى الجمال المطلق اللاّمتناهي.

فن الرقش إذاً استطاع تصوير الأشياء بشكل مميّز، كما يراها الفنان، وليس كما هي. فابتعد عن الجمال الطبيعي وأراد من رسوماته تصوير الجمال

---

(١٧) را. المقدسي، صفوة التصوف، تحقيق وتعليق غادة المقدم

الفني المبدع. فهذا الفن انطلق نحو إدراك الجوهر المطلق، بعيداً عن المعارف المادية في هذا العالم. فهو فن روحي نظر إلى الإنسان والطبيعة نظرة دينية لا تحدّها رؤية ضيّقة، بل هي رؤية إلهية.

وفن الرقش قادر على الإنتشار في كل مرافق الحياة التعبيرية. فالمشاهد حين يدخل إلى بيت قديم يرى الزخارف والكتابات، يعيش متعة بصرية. فالأروقة المزخرفة تؤدي إلى إقناع المشاهد، وتوصل إلى جمالية خاصة. وهذا يعكس الهدف الرئيسي في إن يوحّد بين ما هو عقلي ونقلي، أو ما يأتي به الدين، وما يقدّمه الفكر. لأن الفكر واحد وكذلك الجمال. وهنا نلاحظ أهمية المظاهر الجمالية المنتشرة في كل مكان، على أنها تجسيدات عملية للفكر الإسلامي. ولهذا لم يفرّق بين ما هو حياتي، وما هو فكري مطلق. فكلاهما وجه لطبيعة فنية واحدة، تحمل جدلية العلاقة بين الظاهر والباطن. وهذا الفكر التوحيدي للجمال جعل للجماليات الإسلامية صورة توحيدية، تعبر عن فكر الجماعة وأهدافها.

أما الخط العربي الذي انبثق من اللغة العربية، فهو فن أبدع العرب في ابتكار أساليبه، وقد ذكر إبن النديم وغيره ذلك، وحدّدوا شروط الجمال فيه، فالخط له مقاييس يتقيّد بها الخطّاط، لخلق عمل فني متكامل. وأول من استخلص مقاييس الخط وإحكام حسنه هو إبن مقلة كما يذكر المؤرّخون، وكان للعرب إهتمام كبير بالخط وعلى الأخصّ عند كتابه القرآن الكريم[١٨]. وقد فهمت جمالية الخط من خلال عبقرية اللغة العربية التي وصلت إلى أوجها في القرآن الكريم وأصبح الحرف سابقاً واسطة التعبير في لغات كثيرة مثل التركية والفارسيّة. إذاً الإسلام هو المصدر الحقيقي للحظوة التي نالها الخط، والحافز على تنوّعه وتطوّره وانتشاره ومعنى ذلك أنه كان لنا كتابة قبل الإسلام، ولم يكن لنا خط، فمع الإسلام ولد الخط وبُدِئَ به، ولذلك خطّت المصاحف وهو نوع من التديّن والتقرّب من اللّه. ولكن هذا لم يمنع من تطوير الخط، وجعله فناً حراً جمالياً مميّزاً يبدع الخطاط فيقدم أنواعاً من

(١٨) را· علي شلق، العقل في الترات الجمالي عد العرب

الخطوط المتعدّدة، والتي مرّت في تاريخ الخط العربي مثل الكوفي والمحقّق والديواني والرّقعة والفارسي والنّسخي والرّيحاني. . .فكان نوعاً من الفرح والتعبير للفنان وعلى الأخصّ عندما يستوعب فنه وتراثه، فينطلق للتأمل والسّمو بالمحسوسات إلى مستوى التعبير المطلق.

ولكن هل يمكن الخروج عن قواعد الخط في مختلف أنواعه أم يجب المحافظة عليه بكل معطياته وقوانينه باعتباره تراثياً؟ من الملاحظ أن الخط العربي أخذ يتجاوز هذه المشكلة، فكثير من فنانينا يستخدمم تقنيات الخط ويحاول الوصول به لجعله فناً تشكيلياً عريقاً يجاري الفنون المعاصرة، وبذلك يستمرّ ويبقى. وكما للخط جمالياته الصوريّة فإن الكلمة العربية صورة تكشف عن المفاهيم المتضمّنة فيها، فالكلمة تحمل دلالات مختلفة، فمثلًا هنالك كلمات لها صورة العطاء والبذل، كذلك تدل على الفعل وتعبّر عنه بنطقها دون معرفة معناها. إذاً جمالية الخط العربي والكلمة العربية لها دورها المميّز في الفن الإسلامي والعربي.

أما العمارة الإسلامية والعربية فقد جسّدت المفهوم الروحي في صورة جمالية، وليس معنى ذلك أن العمارة الإسلامية مقتصرة على العمارة الدينية، بل تشمل العمارة المدنية من قصور ومدارس ومستشفيات وحمامات وبيوت قديمة عادية، ومن أبرز المنشآت المعمارية الإسلامية المسجد، وهو يعطي صورة واضحة عن التوحيد، فالفكرة التوحيدية انعكست على الفكر الإسلامي فبدت في التماسك والتلاحم للمدينة الإسلامية العربية، فهو يظهر في المدينة القديمة ترابط وتداخل البيوت مع بعضها البعض.

إذاً الفن الإسلامي العربي جماليته واضحة المعالم وواقعيّته العربية جليّة في كل نوع من أنواعه، فالفن يحمل حضارة ومعارف كامنة داخل الفنان، وهي عنصر قوة للشخصية العربية والإسلامية، وهي ردّ على ادّعاء من قال أن هذا الفنان مرتهن لقيود دينية، فإذا كانت حرية الفنان منظّمة مع أصالة الجذور فهذا يدعمها ويثبتها، ومن لا ينقّب عن أفكار الأسلاف وعن تجسيدات نظرتهم للجمال، لا يستطيع أن يعطي تجربة فنية خاصة معمّقة بالأصالة،

فالفنان العربي يجب أن يسخّر كل شيء لفنه بقدرته الخلاّقة المبدعة، ويجعل من هذه الأشياء التي يعتبرها البعض قيوداً، حرية كاملة، ينطلق من خلالها، فيعبّر عن فن له ميّزات خاصة وأهداف وغايات انسانية تعكس تلك القيم الجمالية العميقة التي يزخر بها المجتمع الإسلامي. والدّليل، تهافت العالم الأوروبي على اللوحات الفنية التي تحمل في طيّاتها سمات الفن العربي الإسلامي العريق، وهذا مدعاة فخر كل فنان أصيل يعتزّ بفنه، حيث تبرز خصائصه المميّزة وأفكاره الشموليّة التوحيدية. وهذا ما يؤكد وحدة التراث الفني الإسلامي إلى جانب مجاراة الفن العالمي المعاصر وقدرتنا على التمييز.

المراجع

١ - المعجم المفهرس لألفاظ الأحاديث النبوية الشريفة، مطبعة بريل- ليدن.

٢ - را. م. ٤.

٣ - كامل البابا، روح الخط العربي، ص٥١، دار العلم للملايين.

٤ - محمد عبده، الأعمال الكاملة، تحقيق محمد عمارة، ج٢، ص ٢٠٤-٢٠٨، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت.

٥ - د.زكي محمد حسن، حديقة الأفكار، الكتاب في الفنون الإسلامية، ص٢٥٥.

٦ - Atil. Esin, Art of the arab world, Washington, 1975, p.102.

٧ - The Genius of arab civilization, by Bodenu, 1976, p. 29.

٨ - الأزمنة، المحلّد الثالث، العدد ١٤.

٩ - إبن عربي: فصوصى الحكم، تحقيق أبو العلا عفيفي، ١٩٤٦، ص٥٤، دار إحياء الكتب العربية

١٠ - الفارابي، آراء أهل المدينة الفاضلة، ط أولى، القاهرة، مطبعة السّعادة ص١٥، ١٦.

١١ - إبن طفيل، حي بن يقظان، تحقيق وتعليق أحمد أمين، دار المعارف بمصر، ذخائر العرب، ص ١٠١.

١٢ - أرسطو، فن الشعر، ترجمة عن اليوناني شرحه وحقّق نصوصه د. عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، ص٣.
١٣ - د. عمر فرّوخ، إخوان الصّفا، بيروت ١٩٤٥، ص٨- ١١.
١٤ - إبن الجوزي، تلبيس إبليس، دار المكتبة العلمية، بيروت، لبنان، ص١٦٣.
١٥ - المقدسي، صفوة التّصوف، تحقيق وتعليق غادة المقدّم، دار المنتخب العربي، ١٩٩٥.
١٦ - علي شلق، العقل في التراث الجمالي عند العرب.
١٧ - عبد الرحمن السّلمي، طبقات الصّوفية، ايضاً قا: كامل الشيبي، الفكر الشيعي والنّزعات الصوفية.

فلسفة الجمال عند كنط

تعريف علم الجمال عند كنط: عرّف كنط علم الجمال بأنه نقد أحكام الذوق، والحكم النقدي على الجميل لا يمكن تصنيفه تحت المبادىء العقلية، كما أن القواعد التي يقدّمها لا تفيد أي علم ولا يمكن أن تتجه إليها الأحكام الذوقية بصفتها قوانين قبلية أي أن نقصرها على نظرية المعرفة الحسّية[1]. والذوق لا ينضوي تحت مبدأ موضوعي أي أننا نتصوّر الموضوع من خلال هذا المبدأ ثم نستنتج أن هذا الموضوع جميل لأننا بذلك نجعل الحكم علماً وهنا يصبح الحكم ذوقياً.

إذاً بالنسبة لكنط الأحكام الذوقية هي المتعلّقة بالجميل وكل ما يؤدي إلى الرضا الجمالي.

تطوّرت فلسفة الجمال عند كنط، وهذا واضح من دراسته الأولى لعلم الجمال في كتابه(ملاحظات عن الشعور بالسامي والجميل) وقد اعتبر كنط أن «السّامي والجميل» مقولتين متناقضتين، فالسامي لذته مرتبطه بشعور الخوف وتنبّه الأعصاب، أما الجميل فلذته نتيجة الشعور بالحب والرضا وهدوء الأعصاب[2].

ونلاحظ أن بحثه هو مرحلة لا تتمتع بالأصالة في حلّ المسائل الجماليّة عنده، وكان يبدي اهتماماً بالغاً في ملاحظته بتجربة الأدب التقدّمي الإنكليزي، وخصوصاً كتاب الناشر إدمون بيرك Edmond Burke «بحث فلسفي في أصل أفكارنا عن السّامي والجميل» وهو الانطلاقه لما كتبه في هذا

---

(١) را Kant the claim of taste, p. 16-18-26.

(٢) را د بدوي، كنط، ص ٣٥٣.

الشأن. وهنا سار كنط جنباً إلى جنب مع بيرك، فأعطى أمثلة إعتباطية إذ يقول: شيء سام، السنديان العملاق، وظلال الغابة أشياء سامية أما أحواض الزهر والأشجار المشذبة بعناية فجميلة، واللّيل سام، والنّهار جميل، وحين يتكلّم كنط عن السّامي حسب المفهوم الكلاسيكي يسمّيه السّامي النبيل، أما إذا خرج السّامي عن هذه المقاييس فيتكلّم عندئذً عن السّامي الأسطوري (هوميروس) وحين وقع في منتصف القرن الثامن عشر على مفهوم الرومنطيقية للدّلالة على الظواهر الجديدة في الأدب كتب يقول: «بما أن السّامي والجميل يتجاوزان حدوداً معيّنة، فقد جرت تسميتهما بالرومنطيقي».

والحقيقة أن كنط لم يفرّق في مؤلّفه هذا بوضوح بين ما هو جميل وما هو أخلاقي. أما كتابه ملكة الحكم الذي نشره عام ١٧٩٠، فقد كان مؤلّفاً أكثر منهجيّة، وأكثر تماسكاً في مبحثه الأول، وهو يعتبر مساهماً كبيراً في حل المسائل الجمالية الكنطية. ومن الملاحظ أن أغلب الآراء حول الجمال ابتدأ عام ١٧٧٠، وما نجده عنده في تلك الفترة لم يكن قائماً على نظرية الذوق، إنما هو ملاحظات جمالية ليست يقينة، هذه الأحكام لم تكن قائمة على العقل ولكن على الذوق، والذي يعنيه كنط هنا بالذوق ليس فقط القدرة على اختيار الأشياء المتوافقة مع الآخرين، ولكن القدرة على التعلّم من الملاحظة لاختيارات الآخرين[٣]. أما في كتابه نقد ملكة الحكم يعرض لنا كنط أن للروح الإنسانية ملكات ثلاث: ملكة المعرفة ومبادؤها قبليّة، والشعور باللّذة والألم، وهي أفقر الملكات بالمبادىء القبليّة، والملكة الثالثة ملكة الشوق والإرادة مبادؤها أيضاً قبليّة.

إذاً كنط فصل بين ملكة المعرفة (العقل النظري)، وملكة الحكم، ونقد الذوق عند كنط هو جزء من نقد ملكة الحكم. وبذلك وضع علم الجمال في قوالب خاصة به، وأبعد الفن عن نظرية المعرفة في بادىء الأمر[٤]. كان عليه ألا يطالب بالكلية في الأحكام الجمالية بسبب تأثره بمذهبه العام فقد أراد في نقد ملكة الحكم، أن يكتشف مبادىء عامة قبلية للجمال أو شبه قبلية، وربما

---

(٣) را. The claim of tastes p. 16.

(٤) را. بدوي، ص ٣٢٣

دفعه ذلك أنه أراد وضع «علم» للجمال، والعلم لا يكون إلا بالكلّي، أما الجزئي فليس من شأن العلم، ولذلك كتب رسالة إلى صديقه يقول: «أنا مشغول بنقد الذوق، وإني أكتشف في مجاله نوعاً من المبادىء القبليّة، مختلفاً عن المبادىء القبليّة التي بنيتها سابقاً(٥)»، ولهذا عرض أن للروح ملكات ثلاث كما ذكرنا.

ويعرض كنط ماهية أحكام الجميل فيقول: إن تمييزنا وحكمنا على أن هذا الشيء جميل أو غير جميل، إنما يعود إلى الخيال من حيث شعورنا باللّذة أو الألم، وهنا لا يعود هذا الحكم إلى المعرفة، أو الذهن، ولذلك هو ليس بحكم معرفي أو منطقي، بل هو جمالي بحت أي كنط يعتبر أن ملكة الحكم هي ملكة ترتبط بالذات، لأن اللذة الجمالية مرتبطة بالشعور وليس بالموضوع، لأنه لو كانت اللذة الجمالية مرتبطة بالموضوع وليس بالذات لوجب ضرورة معرفة هذا الموضوع، وهنا في نظر كنط يعود إلى العقل النظري أي ملكة المعرفة. ولهذا فإن الحكم إذا كان نابعاً من الموضوع كان حكماً منطقياً، أما إذا كان متعلّقاً بشعور الذات من حيث قبولها أو رفضها له كان الحكم جمالياً. فالأول ناتج عن معرفة بالموضوع، والثاني ناتج عن شعور الرّضا أو الرّفض للشيء.

إذاً هذه المواقف الفلسفيّة لكنط إنما تتعلّق بشعور الرضا الناتج عن المشاهدة الجمالية لهذا الموضوع، وبعبارة أخرى لا يرد هذه الغائية إلى الموضوع بل إلى الذات المتأملة، فاللذة الجمالية تنجم عن شكل الموضوع، دون اعتبار لاستيعاب المفهوم، وهنا أيضاً في نظر كنط، أن الرضا الذي يحدّد حكم الذوق بعيد عن المصلحة، لأن اللذة أو الرضا لا يثير فينا الرغبة في امتلاك الشيء مادياً.

وبرأي كنط طبعاً، إن ما يجعل الحكم الجمالي شامل ليس صفات الشيء الموضوعية ولكن شعور الرضا به الحاصل لدى كل من يتأمل هذا الشيء، عند ذلك يسمّى هذا الشيء جميلًا، وتسمّى ملكة الحكم على مثل هذا الرضا، أو عدم الرضا بالنسبة للجميع الذوق، دون أي مصلحة، وهنا

---

(٥) را. م ع، قا ايضاً The critique of Judgement p. 47

يكون موضوع هذا الرضا الجميل. لذلك فالجميل عند كنط ما يمثّل دون تصور بوصفه موضوع رضا كلي، ومعنى ذلك أن الحكم على شيء بأنه جميل، يجب أن يكون موضوعاً لرضا عام وأن يكون رضاي غير متعلّق بأية غاية ذاتية أو موضوعية، أي ليس من الضروري معرفة ما يجب أن يكون عليه الموضوع. والجمال نوعان: جمال حر وجمال تابع أو لاصق، الأول لا يفترض أي تصوّر لما يجب أن يكون عليه الشيء، والثاني يفترض مثل هذا التصور، وكمال الشيء وفقاً له. فالزهرة ذات جمال حرّ طبيعي، ولكن عالم النبات يعرف كل شيء عن الزهرة، ولهذا فنحن عندما نحكم أن الزهرة جميلة حكمنا يختلف عن الفيزيائي، وهنا حكمنا لا يستند إلى غائية باطنة على أساسها نصف الزهرة بأنها جميلة فالحكم على الجمال الحرّ وفقاً للشكل يكون حكم الذوق حكماً محضاً(٦).

أما عند كنط فجمال الإنسان والبناء والحيوان يفترض تصوّر غاية وهي تحدّد ما ينبغي أن يكون عليه أي تصوّر كماله، فهنا يكون الجمال جمال لاصق. ولا توجد قاعدة موضوعية يحدّد بها الذوق ما هو جميل، استناداً إلى تصوّر، لأن كل حكم صادر منشأه شعور الذات، لا تصوّر الموضوع وهو ملكة شخصية أي حكم جمالي.

وهنا لا بدّ لنا من الوقوف عند أقسام كنط «لتحليل الجميل» فقد قسمه إلى أربعة أقسام للدرس فيها(٧):

١ - الحكم الذوقي من حيث النوعية.
٢ - الحكم الذوقي من حيث الكميّة.
٣ - الأحكام الذوقية من حيث الإرتباط، بمعنى آخر بالنسبة للغايات المأخوذة بعين الإعتبار.
٤ - حكم الذوقية تبعاً لكيفية الغبطة التي يثيرها شيء ما أي مقدار التلذذ بالشيء.

---

(٦) را: عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، ص ١١.
(٧) را: a) Kant, the claim of taste p. 64-65
b) Kant observation on the feeling of the beautiful... p. 12-47.
c) Kant, the critique of judgement, p. 49-50-80.

١ - **الوقت الأول**: الذوق هو ملكة الحكم على الشيء أو على طريقة تصوّره باللذة أو عدمها بشكل منزّه عن الغرض تماماً أي هو الملكة التي بها تتخذ رأياً في شيء أو نمط تمثيلي اعتماداً على الغبطة أو الحزن وبطريقة خالية من الغرض، والجمال إنما هو موضوع هذه الغبطة.

ويحاول كنط أن يبرهن على أن الحكم الجمالي بعيد عن أي غرض ويحتوي هذا التأكيد على عنصر عقلاني بمعنى أنه يميّز العلاقة التي يحدثها الجميل من الإهتمام الذي يثيره ما هو لطيف أو ما هو خير، ويقول هيغل مقيماً ما هو ايجابي في تحديد كنط للبرهة الأولى: «إن مصدر الحكم الجمالي هو الرضى الذي يشيعه الشيء باعتباره يستحق الإعجاب لذاته **وهذا الرضى يسمح للشيء أن يمتلك غاية في ذاته**». **ولكن كنط لم يلحظ في تحليله إلى علاقة الحكم الجمالي بالمصالح الإجتماعية والإتجاهات الفكرية وهذا ما استغلّه أنصار نظرية الفن للفن في القرن التاسع عشر**. نلاحظ بعد ذلك أن كنط قلّص مجال استخدام موضوعه في انعدام المنفعة في حكمنا الجمالي وأكثر من ذلك فقد ضيّق إلى أقصى الحدود مقولة الجميل (الجمال الخالص) في الفن، فقد كان ينسب الرسم وحده إلى ما هو جميل بينما ينسب الألوان إلى ما هو لطيف حسّياً كما أنه كان يربط باللطيف لا بالجميل عناصر مهمّة في الفن كاللّون في فن الرسم والنّغم في الموسيقى وكان يعتبر أن موضوعه هو لا غرضيّة الحكم الجمالي يمكن تطبيقها على هذه العناصر.

الوقت الثاني أو البرهة الثانية: يركّز كنط اهتمامه في شرح الوقت الثاني لا على الناحية الجوهريّة إنما على الكمية (يعجب الجميع دون مفهوم) أن الجميل هو موضوع لذة عامةً ويختلف عن اللّطيف بالضبط لكونه يدرك على أنه ذو أهمية بالنسبة للجميع لا لفردٍ واحد فقط. وربط كنط ما بين تأكيداته بأن **حكم الذوق هو حكم ذاتي وأنه بنفس الوقت ذو أهمية عامة**، هذه القضية كانت مثار جدل من حيث اشترط كنط على حكم الذوق أن يكون الجميل موضوع رضا كلّي أو عام من اشتراك الجميع في الرضا عنه بوصفه جميلًا[٨].

ونلاحظ أنه من الصعب إتفاق جميع الناس على الرضا **بجمال شيء معيّن لأن**

---

(٨) را. The claim of taste, p. 18.

إدراك الجمال كما قلنا يتوقف على عناصر ذاتية منها طبيعية تعود للشخص ومنها مكتسبة تعود للبيئة والثقافة والتربية والواقع أن إصرار كنط على الكلية في أحكام الجمال إنما يعود لإرادته بإيجاد مبادىء قبليّة للجمال وذلك لجعله علماً لأن العلم لا يكون إلا بما هو كلّي. وهنا نتساءل هل يمكن قيام علم موضوعه الجمال؟

يرى كنط أن الرضا بالجميل لا ينبغي أن يكون متوقفاً على الذات أي شخصياً بمعنى أن الرضا ممكن وجوده في أي إنسان، ولهذا يمكن الإعتقاد بوجود رضا مشابه عند كل شخص، فإمكانية افتراض صدقة (أي شيء جمالي) بالنسبة للجميع يشبه هذا الحكم الجمالي وكأنه حكماً منطقياً، فهنا العمومية في أن يكون نتيجة تصوّرات أي لا ننتقل من التصّورات إلى الشّعور بالألم أو اللّذة ومن هنا فإن إدّعاء عموم ذاتي يجب أن يربط بحكم الذوق ولذلك فإن الكلية التي لا تقوم على تصورات الموضوع ليست كلية منطقية بل جمالية أعني أنها لا تحتوي على أي قدر موضوعي من الحكم بل فقط على قدر ذاتي ولذلك يستحسن تسميتها ذات قيمة عامة إذ علاقتها بالشعور باللذة أو الألم وليس بملكة المعرفة، وكل حكم موضوعي له قيمة كلية هو دائماً ذاتي بمعنى أنه حين تكون للحكم بالنسبة إلى كل ما هو مندرج تحت تصوّر معيّن فإنه يملك أيضاً قيمة بالنسبة إلى كل أولئك الذين يتمثّلون موضوعاً بواسطة هذا التصوّر.

إذاً لا يمكن الإستدلال من الكلية الذاتية على الكلية المنطقية ولذلك فإن الكلية الجمالية يجب أن تكون من نوع خاصّ من حيث امتدادها إلى كل الذوات التي تحكم. أما من حيث الكم في الأحكام، فالأحكام الذوقية جميعها شخصية لأن الأساس إرجاعها إلى شعوري باللذة أو بالألم وليس بواسطة تصورات فهذه الأحكام لا يمكن أن يكون لها كم الأحكام الموضوعيةذات القيمة الكلية. إذا حوّل الإمتثال الشخصي للشيء الخاص بحكم الذوق إلى تصوّر وذلك بالمقارنة وفقاً للظروف التي تحدّد هذا الحكم فإنه ينتج عن ذلك حكم منطقي كلي فمثلًا: هذه الوردة التي أراها أقرّر أنها جميلة بواسطة حكم ذوق إنما لو حكمي صادراً على أساس المقارنة بين عدة

وورود فإن الحكم يمكن أن يعد حكماً منطقياً مؤسّساً على حكم جمالي. أما الحكم التالي: الوردة ملائمة للشم حكم جمالي وشخصي من غير شكّ لكنّه ليس حكم ذوق إنه حكم متوقف على الحواسّ ذلك أن حكم الذوق **يشمل كمية جمالية من الكلية أي من القيمة بالنسبة إلى كلّ أحد.**

الوقت الثالث: الأحكام الذوقيّة من حيث الإرتباط أي الغائية دون غاية. فلو تساءلنا ما هي هذه الغاية لقلنا أن هناك **موضوع هو التصور** وأيضاً غاية وسبب موضوع التصور هو الغائية فنحن نتصور الغاية حين نفكر في معرفة الموضوع نفسه من حيث شكله، من حيث إمكانية وجوده بواسطة تصور المعلول نفسه وعند ذلك يكون المعلول هو علته. وأساس حكم الذوق هو شكل غائية الموضوع أو كيفية امتثاله ذلك أن كل غاية تنطوي على مصلحة بوصفها مبدءاً محدداً للحكم على موضوع اللذة ولهذا لا يمكن أية غاية ذاتية أن تكون الأساس في حكم الذوق.

وإذاً كنط يفكر على الشكل التالي: «بما أنه يحكم على الجميل دون أي غرض فلا يمكن أن يكون في مثل هذا الحكم أي غائية ذاتية» وبما أن الحكم الجمالي ليس حكماً معرفياً ولا يتعلّق بمفهوم الموضوع فإنه لا يمكن أن يكون في هذا الحكم إذاً أي غاية موضوعيّة، وتبقى عندئذ الغائية الشكلية الذاتية وحدها، أي يوفر لنا الموضوع اللذة دون أي صلة بالغاية موضوعية كنط (في الموضوع ذاته) أو ذاتيته (بالنسبة لنا). وهنا يكون الموضوع غائياً حين يوفر اللذة أي حين يقود ملكات المعرفة إلى حالة التصور ذاته وإلى إشغال قوى المعرفة دون أي غاية أي الغاية الشكلية.

ونستطيع أن نكشف عن المعنى الحقيقي لأفكار كنط فيما يخص الوقت الثالث أي فقط حين نعالجها تاريخياً. فقد وقف كنط ضد إخضاع الفن لمصالح السياسة والأخلاق الإقطاعيّة أو البرجوازية. لقد كان يقوم بعمل تقدمي إذ كشف الضعف في النظريات الجمالية آنذاك وحاول أن يتجاوزها. فلقد انتشرت في القرن الثامن عشر النظرية العقلانية في الفن لدى بعض المنورين ولدى كثير من أعدائهم الرجعيين وخصوصاً الجناح المحافظ من المنورين الألمان. وتهدف هذه النظرية إلى تقييم المؤلف الأدبي استناداً إلى

غائيتها الخارجيّة دون أن تأخذ في حسابها ماهية الفن وقوانينه الخاصة. ومطلب هذه النظرية انه على الفنان عندما ينفذ عمله أن لا يتهم إلا بغاية محدّدة وألا يقيّم المؤلف الفني كمؤلف فني أي بمقدار فنيته بل بمقدار ما ينجح في بلوغ الغاية الموضوعيّة له(٩). واعتبر كنط أنه على الرغم من أن الغائية مفترضة سلفاً في الفنون الجميلة فإنه يجب ألا تظهر هذه الغائية وكأنها مقصودة أي أن ننظر إلى الفنون الجميلة نظرتنا إلى الطبيعة ولكن أن نعرف أن أمامنا فناً على الرغم من أن كنط يسمى **الغائية في الفن غائية شكلية** إلاّ أنه يعتبر إذا ما استخدمنا لغتنا المعاصرة للتعبير **ان الضروري بالنسبة للعمل الفني هو على وجه** التحديد الغائية الداخلية. (أي الحرية).

وهنا نخلص إلى أن الجميل بحسب كنط وكما فهمه هيغل: هو أن الجميل لا **يحمل الغائية في ذاته كشكل ما خارجي عنه وإنما يكون التناسب الغائي بين ما هو داخلي وما هو خارجي**. وقد شوهت نظرة كنط عن الغائية دون غاية وفهمت على أنها نظرية الفن للفن وهذه العبارة غير موجودة عنده. وقد ألصق البرجوازيون في القرن التاسع عشر بكنط نظرية تفصل الفن عن الواقع خلافاً لروح علم الجمال الكنطي بمجموعه.

الوقت الرابع أو البرهة الرابعة: مقدار التلذذ بالشيء أي حكم الذوقية تبعاً لكيفية الغبطة التي يثيرها شيء ما، إن ضرورة الإرتياح الشامل التي يحتلها حكم ذوقي **هي ضرورة ذاتية تمثل كضرورة موضوعيّة** بتأثير افتراض شعور عام «فيكون التحديد الأخير» **الجمال هو ما يعتبر بدون توهم موضوعاً لغبطة ضرورية**.

نخلص من كل ذلك أن حكم الذوق ليس حكماً معرفياً يفترض له بوجه عام خاصية بالذهن، وهو يهدف إلى قيمة كلية تتعلّق بحكم شخصي، وهذه الكلية التي يسعى إليها حكم الذوق لا يمكن أن تقوم على أساس اتفاق آراء الآخرين بل على استقلال الذات وهي تحكم باللذة أو الألم وإن كان هذا الحكم لا يقوم على تصورات فهو حكم جمالي. فحكم الذوق يصاغ دائماً على شكل حكم مفرد بمناسبة موضوع ما، والذهن قادر أن يصوغ حكماً عاماً

(٩) را: الجمال عند كنط، ت يوسف الحلاق، ص ٢٥.

بمقارنته مع أشياء أخرى من حيث الارضاء، لذلك لا يمكن أن يكون للذوق مبدأ موضوعي أي تندرج تحت شروطه تصور الموضوع ثم بعد إقامة البرهان نحكم بأنه جميل لأن حكمي على الشيء بأنه جميل يتم مباشرة لدى مشاهدته دون مساعدة براهين، ولكن على الرغم من ذلك فإن حكم الذوق يتشابه مع الحكم المنطقي من حيث ادعائه الكلية والضرورة وهذا لا يتم بحسب تصورات الموضوع وإنما لاعتبارات ذاتية خالصة. ويقول كنط إن ما نقرره قبلياً عن موضوع في حكم الذوق إنما هو كلية اللذة المرتبطة بمشاهدة الشيء الجميل والإستقلال في رأينا، من هنا يقول كنط: إن الفن هو ما ينتج عن الحرية وهي تضع العقل أساساً لأفعالها لأن كل عمل فني إنما فكر صانعة في غاية من أجلها، والفن مهارة انسانية تتميّز عن العلم وتتميز عن الصناعة، فالفن حرّ، والصناعة مأجورة وربما تتم بصورة قسرية لأن نتاجها يسعى للناحية الماديّة.

إذاً حكم الذوق كما قلنا يتعلّق بموضوعات الحواس، لكن ليس من أجل تحديد تصورها بواسطة الذهن لهذا يكون محدوداً من حيث قيمته، وهو مع ذلك فإن فيه توسيعاً لامتثال الموضوع، ومن هنا نفترض أن صدقه يمتد إلى أبعد من صاحبه، وإذا قلت أن حكم الذوق يقوم على تصور (وهو مبدأ عام للغائية الذاتية للطبيعة بالنسبة إلى ملكة الحكم) بواسطة لا يمكن مع ذلك معرفة أو إثبات شيء يتعلّق بالموضوع لأنه في ذاته غير قابل للتحديد وغير ملائم للمعرفة، ومع ذلك فإن هذا الحكم يتلقى بواسطته تصور القيمة هذا بالنسبة إلى الجميع (وهذا الحكم هو في كل واحد مفرد ويصحب العيان مباشرة)، لأن المبدأ المحددّ للحكم ربما يوجد في تصور ما يمكن أن يعدّ أساساً فوق محسوس اللاإنسانيّة، من حيث كونها فكرة تقوم على أساس الطبيعة، وثم بوصفها مبدأ الغائية الذاتية للطبيعة بالنسبة لملكتنا في المعرفة إلى جانب كونها مبدأ لغايات الحرية واتفاق هذه الغايات مع الحرية في العالم الأخلاقي، فالجميل هو رمز الخير الأخلاقي وهو من هذه الناحية يرضي ويدّعي توافق الجميع وهنا تشعر الروح الإنسانيّة أنها ارتفعت وسمت فوق الشعور باللذة بواسطة الحس ذلك أن هناك تشابه بين الجميل والخير

الأخلاقي وإن كان يقوم هذا الأخير على التصور.

فالجميل يشعرنا باللذة والغبطة في حال مشاهدتنا له ويجعلنا نغض الطرف عن كل منفعة فنحكم بحرية على جماله وهذه الحرية الذاتية تشكل منطلق كمي تعبر على أنها صادقة بالنسبة للجميع دون أن يمثّل الجميل انه قابل للمعرفة بواسطة تصور كلي، والإدراك العام تعود أن يراعي هذا التوافق بين الجميل والأخلاقي وكثيراً ما نسمي الأشياء الجميلة في الطبيعة أو في الفن باسماء تبدو أنطلاقتها من مبدأ الحكم الأخلاقي حيث تنطوي على ما يقابل إثارة النفس الإنسانيّة بالأحكام الأخلاقيّة.

أخيراً هذه الصورة المبسّطة لفلسفة الجمال الكنطي كان الأساس النظري لمعتقدات جماعة من الرومنطيقيين المتأخرين في فرنسا والإتجاهات القريبة منها في المانيا وفي أوروبا وذلك في منتصف القرن التاسع عشر.

المراجع:

١ - Guyer, Paul Kant and the claims of taste, cambridge, Mass. Harvard university press, 1979 p. 16, 18, 26, 64, 65, 18.

٢ - بدوي: كنت، فلسفة القانون والسياسة وكالة المطبوعات، الكويت، ص ٣٢٣، ٣٣٢.

٣ - Kant - the critique of judgement translated with analytical indexes by James creed Meredith - oxford - at the clarendon press, 1952, p. 12, 47.

٤ - د. عدنان رشيد، دراسات في علم الجمال، دار النهضة العربية، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١.

٥ - - Kant - Analytic of the beautiful from the critique of judgment translated, by walter cerf - the library of liberal arts - 1963

٦ - Kant - observation the feeling of the beautiful and subline. Translated by Jothut Goldth wait. University of california press - 1965, p. 50, 80, 85.

٧ - الجمال عند كنط - ترجمة يوسف الحلاق - تأليف جماعة من الأساتذة السوفيات. دمشق، ١٩٦٨، ص ٢٥.

الفلسفة الهيغلية

حياة هيغل: اختلفت الآراء حول هيغل من حيث قيمته الفلسفيّة، فالبعض اعتبر فلسفته عميقة ضمت نفحات حضاريّة متعدّدة، والبعض الآخر اعتبره مسيء للفكر الفلسفي ككل. والواقع أن هيغل من أهم الفلاسفة بعد أمانويل كانط في المانيا، ويعتبر مذهبه الفلسفي من المذاهب التي هيمنت على فكر القرن التاسع عشر وحتى القرن العشرين. ودراسة هيغل ضرورية لفهم التيارات الفكرية المغيّرة لنظرة الإنسان إلى التاريخ والمجتمع. ولذلك ليس في وسع أحد النفاذ إلى ماركس إلاّ من خلال هيغل.

ولد جورج وليم فردريك هيغل بشتو تجارت في السابع والعشرين من آب سنة ١٧٧٠، وكان ابن لأحد كبار الموظفين بالولاية. لوحظ عليه اهتمامه وشغفه البالغ بالتاريخ فهو الجانب المتعلّق بالحضارة وتطور العقل البشري، بالإضافة إلى حبه للآداب اليونانيّة واللاتينيّة وحرصه على جمع المستخلصات من مطالعته وعنايته بترتيبها ترتيباً توثيقياً[١]. وعندما بلغ الثامنة عشر التحق بجامعة توبنجن لدراسة اللاهوت، وقد عني إلى جانب ذلك بدراسة الطبيعة والفلسفة، وأعجب بأفكار جان جاك روسو الثوريّة، وقد اطلع على أفلاطون وكنط وتعمّق في فلسفتهما.

أمضى هيغل فترة في برن بسويسرا مشتغلًا بالتدريس سجل في أثنائها كثيراً من الخواطر حول فلسفة الأديان والعلاقة بين الدولة والدين، وأشرف

(١) را بدوي، حياة هيغل، ص ١٣.

على تربية أبناء أصحاب البيوتات العريقة، كما اتّجه انتباهه إلى مسائل الإقتصاد فترجم كتاب من تأليف جاك كارو كتب تعليقاً على النظام المالي، فضلًا عن دراسات أخرى من نفس الطابع، ثم عاد إلى وطنه، وفي فرانكفورت عاش بإسلوب المفكرين الأحرار واتشغل بالتدريس، وكان المناخ التاريخي ملائماً للتأمل في تلك الفترة فظهرت نظرته الفلسفيّة وتحدّدت معالم الطريق، وأهتم بمتابعة الشؤون السياسيّة ودرس النظام السياسي والقانوني والمالي في انكلترا بوصفها المثل الأعلى الأوروبي آنذاك لنظام الحكم. وتمخض هذا الإهتمام عن شرح لهيغل على الترجمة الألمانيّة لكتاب ستيوارت عن «أقتصاد الدولة» عام ١٧٩٩ وبقي حتى نشر بعد وفاته بمدة طويلة وتظهر وجهته الفلسفية من خطاب بعث به إلى شيلنج في عام ١٨٠٠ وقد ذكر فيه: انه آن الأوان لتحقيق المثل الأعلى الذي وضعته لنفسي في شبابي، وان يتخذ شكل تأمل وتحول إلى مذهب هو: كيف سبيل العودة للتأمل في حياة الإنسان[٢]؟.

توصّل هيغل عن طريق ثقافته الواسعة بتاريخ الأمم والأديان إلى فكرة ظل حريصاً عليها وهي أن الأجيال السعيدة تلك التي تعيش حياة مليئة بأفكار تتعلّق بالوجود. ويرى في الحضارة اليونانيّة القديمة وفي المسيحيّة صوراً عقليّة تجعل الحياة الإنسانيّة كلها حركة وتطور[٣].

هذه الفترة كما قلنا حقّقت وجوده الفلسفي ضمن طريق خاص، وقد ظهر في بحث له حيث حدّد فيه الخلاف بين شيلنج وفشته، ورأى أن الموقف الصحيح موقف شيلنج، وهو القول بالهويّة المطلقة بين الذاتيّ وبين الموضوعيّ، فالذاتيّ أي العقل هو والطبيعة سواء والعقل ذات وموضوع معاً. وعلم الطبيعة ستكون العلم بالعقل، وفي كل شيء يتحد القطبان: قطب المعرفة (العقل)، وقطب الوجود (الطبيعة)[٤]. وفي سنة ١٨٠١ اشتغل هيغل

(٢) را: م ع، ص ٣٨.
(٣) را. AEsthetics, Hegel, p. 2.
(٤) را. بدوي، ص ٤٩.

بالتدريس في جامعة «ينيا» وتناولت محاضراته المنطق والميتافيزيقا وتاريخ الفلسفة والرياضيات وموضوعات أخرى. وكانت جامعة «ينيا» في ذلك الوقت تتمتع بحركة فلسفيّة مرموقة حيث نشرت تعاليم كنط. وقد تعاون هيغل مع شيلنج بنشر مجلة اسمها «الفلسفة النقدية» وفي صيف ١٨٠٣ غادر شيلنج للعمل في التعليم الجامعي في إقليم بافاريا، وهنا افترق هيغل عن شيلنج بعد أن بقيا مدّة ثلاثة أعوام ونصف وفي سنة ١٨٠٧ وفي أعقاب حملة نابليون التي بلغت ذروتها في معركة ينيا ظهر كتاب ظاهريات الفكر لهيغل وفي مقدمته ذكرانه بمثابة تعريف بفلسفته أو مقدمة لها، وقد أرسى قواعدها بصورة واضحة[٥]. وربط بين الوعي الذاتيّ والوعي الموضوعيّ.

وقد أظهر هيغل كما يقول انجلز: إنّ مذهبه مستغرق في عالم الطبيعة والتاريخ والروح قاطبة على انه سيرورة، أي في حركة في تغيير، في تحول، في تطور دائم، وحاول أن يبرهن على الترابط الداخلي لهذه الحركة ولهذا التطور[٦].

وأثر معركة ينيا ظل منصرفاً للتأمل، وكأن الهزيمة لا تعنيه التي منيت بها ألمانيا بل صرّح عن إعجابه بنابليون الذي يعتبره روح العالم، ويرجع هذا لإيمانه بالتطور التاريخي، فهذه المعركة تمثل لحظة من لحظات التطور العالمي، ذلك أن هيغل تمنى انتصار الجيش الفرنسي الغازي لبلاده، وكان البعض يعتقد بأنه معدوم الوطنيّة[٧]. وفي عام ١٨١٢ ألّف كتاباً في «علم المنطق أو المنطق الكبير فنشر المجلّد الأول عام ١٨١٢، والثاني عام ١٨١٣ والثالث عام ١٨١٦، وفي هذا الكتاب يعرض لمنهج الجدل، وفيه انقلبت قيم المنطق القديم الذي كان ينادي بمبدأ الهوية وهو يعتبر دعامة أساسيّة له، فأصبح دلالة على انعدام التطور وعنصراً سلبياً. أمّا التناقض الذي ينسب إليه المنطق فقد أصبحت له قيمة إيجابية جوهريّة، وغدا عنصراً خصباً لا يتم

---

(٥) را Phenomenology of spirit, by Miller, p. 263.

(٦) را. معجم الفلاسفة، طرابيشي، ص ٦٦٦

(٧) را بدوي، ص ٦٣

التطور بدونه[8]. هذا الكتاب أعطاه الكثير من الشهرة مما جعله يظفر بكرسي الأستاذية، وكان يأمل بهذا الكرسي في جامعة برلين الذي خلا بوفاة فشته، ولكنه عين استاذاً بجامعة هيدلبرغ، وهناك نشر موسوعة العلوم الفلسفية سنة ١٨١٧ وهي تلخيص لمذهبه، من أجل مساعدة الطلاب، أما محاضراته فكانت تتعلّق بالروح (أو العقل)، كذلك دفعته الطبيعة الرائعة في هيدلبرغ إلى الإهتمام بعلم الجمال، وساعد ذلك على وجود رواق اللوحات والعمائر الفنية فيها. ثم عرض عليه كرسي الأستاذيّة بجامعة برلين فقبله، وقد وصل إلى القمة العلميّة في السنوات الثلاث عشرة التي قضاها في هذه الجامعة، وغداً زعيم الفكر الفلسفي في ألمانيا. أمّا إنتاجه في هذه الفترة فقد تميّز بكتابه فلسفة الحق، ونجد فيه آراء هيغل السياسيّة التي عرضها من قبل، ولكنه رتّبها في هذا الكتاب وصاغها بأحكام. وفي سنة ١٨٣١ أنجزّ «هيغل» مقدمة الطبعة الثانية لكتابة المنطق، وبعد سبعة أيام مات في ١٤ كانون الثاني بالكوليرا. وبعد وفاته عني طلابه بنشر تراثه الفلسفي الضخم الذي تمثّل في محاضراته العديدة ومقالاته ورسائله. وقد ترجمت معظم مؤلفات هيغل إلى اللغات الأوروبيّة وبخاصة الانكليزية والفرنسيّة. وقد كان للفلسفة الهيغلية أثر عميق في تيارات الفكر الفلسفي في أوربا وبخاصة فرنسا. وفي انكلترا وأمريكا في القرنين التاسع عشر والعشرين.

ونخلص ومن كل ذلك إلى القول مع ميرلو بونتي أن هيغل هو في أصل كل عمل عظيم عمل في مضمار الفلسفة منذ قرن ونيف، وكان هيغل أول من حاول استكشاف اللامعقول ودمجه بعقل موسّع لا يزال انشاؤه من مهمة عصرنا. هو مخترع ذلك العقل الأوسع شمولًا من الذهن. والقادر أن يحترم تنوُّع وفرادة النفسيات والحضارات ومناهج الفكر والطابع الإحتمالي للتاريخ. دون أن يتخلّى مع ذلك عن التصميم في السيطرة عليها ليقودها إلى حقيقتها الخاصة[9]. ولذلك لا نستطيع أن نغوص بالفكر ونحلله إلاّ من خلال

(٨) را الموسوعة الفلسفية العربية، مج ٢، ص ١٢١٣.

(٩) را· معجم الفلاسفة، طرابيشي، ص ٦٦٧

تعمقنا للتجربة الإنسانيّة، فالفكر باعث هذه التجربة وهو الروح المحرك للحضارة، والواقع الذي نراه ونعايشه لا ينفصل عن الفكر وإنما هو من انتاجه وإبداعه، وهو الصورة الظاهرية للفكرة. هنا هيغل يقوم بثورة في الأفكار، لذلك يعتبر مثالياً مطلقاً، إذ يجعل من طبيعة التاريخ الإنساني تجلي الفكرة الأزليّة، وهكذا تظل جدلية هيغل جدليّة روحيّة صرفة[10]. فالفكر عنده يضج بالحركة وحركته تظهر في تاريخ الحياة الإنسانيّة فيحصل تيار التطور في هذه الحياة الذي لا يمكن أن يتم بدونه. ولو كانت إمكانية حركة الفكر محدودة لوصلت الحياة الإنسانية إلى دائرة مغلقة، ولما ظهرت حضارات متعاقبة ومتباينة، والدليل على تطور الحضارات أن هذا الفكر زاخر بالحركة والإمكانات الهائلة التي تحقّق تطوراً مستمراً نلاحظه في الماضي والحاضر والمستقبل[11].

هذا هو المبدأ العام لمذهب هيغل ودعائم هذا المذهب قائم في كتابه ظاهريات الفكر.

---

(١٠) را: أصول الفلسفة الماركسية، ج ١، ص ٤٣-٤٤.
(١١) را: الموسوعة الفلسفية، ص ١٢١٣.

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

فلسفة الجمال عند هيغل

يعتبر هيغل من أكثر الفلاسفة المثاليين كما ذكرت وهو مؤلّف انسكلوبيديا العلوم الفلسفيّة. كان مذهبه شاملًا لما قدّمه السابقون، وكانت فلسفته التاريخيّة تطبيقاً لفلسفته العامّة. شبه بارسطو لأنه استوعب مذهبه فشمل كل ما في الوجود والحياة الإنسانيّة، فكان بذلك يحيط بالفكر السابق عليه من جهة، ومن جهة ثانية يتمسّك بالمحسوس ولا يمكنه تصور الحقيقة بدون نشاطها وعملها ومعقوليتها، ولكن الأهم من ذلك هو العقل الحاكم المسيطر الذي تمثّل حركته حركة تاريخ العالم. ولذلك فالحياة الإنسانيّة لا تتطور تطوراً عفوياً، وإنما هي تجسيد لحركة عقلية يتحد الفكر والواقع معاً. وقد وجد هيغل وأرسطو نقطة البدء في فلسفة سابقة وهذا ما رأيناه في تأثير كانط على أتباعه من حيث مذهبه للتجربة الجمالية، وانها تقوم في التوفيق بين عالم الإرادة الأخلاقية وبين عالم الطبيعة، فالإنسان بوصفه كائناً أخلاقياً يحيا في مجال يتفق ورغباته الروحية، إلا أن هيغل انتقل من مثالية كنط النقدية إلى المثالية المطلقة التي شاركه فيها معاصروه ومواطنوه. أعجب هيغل بحضارة الإغريق وتأثر بحياتهم الأخلاقية والسياسيّة والفنيّة حيث وصل الفن إلى الذروة عندهم[١].

إذاً هيغل تعمّق الفكر بتحليله عن طريق تعمقه للتجربة الإنسانيّة، فالفكر موجود فيها بكل جوانبها العلميّة والأدبية والفنية، والأخلاقيّة والدينيّة والفلسفيّة، الفكر هو روح الحضارة المتحرك ولذلك لا يمكن افتراض أشياء

---

(١) راجع AEsthetics, Knox, p. 436,

ممتنعة على المعرفة. من هذه الزاوية انطلق هيغل إلى مسائل علم الجمال فهو يناقشها نقاشاً مكتمل الجوانب، ويتابع مسيرة علم الجمال، فيحل مسائله في ضوء مشاكل العصر، والسبب في انه فسّرها بشكل أعمق من أي فيلسوف يرجع إلى أنه فهم مسائل الفن المعاصر، وذلك نتيجة فهمه لخصائص المجتمع الرأسمالي وطبيعة الإنتاج في ظروف الرأسماليّة، فبرزت أهمية العمل في فهم ماهية الجمالي، كما أنه لدى تفسيره للوعي الجمالي تتبع تطوره من الناحية التاريخيّة مما سهّل على هيغل النشاط الجمالي والمعرفة الجماليّة هو فهمه لتناقض التطور التاريخي بصورة أعمق مما فهمه أي من المفكرين الذين عاصروه.

إذاً هيغل حل على ضوء هذه المعطيات مسائل علم الجمال وشرح آراءه فيها.

منطلقات فلسفة الجمال الهيغلي: انطلق هيغل لحل المسائل الرئيسية في علم الجمال إلى بحث بعض النقاط الأساسية إذ يعتقد الكثيرون، ان الجمال بوجه عام غير قابل لحبسه في مفاهيم، ولكنه وضح أن الجمال الفني هو نفسه فكرة وهو يخرج من دائرته الذاتية ليدخل في التعيين الواقعي، فأساس كل ما هو موجود هو مبدأ روحي يسميه هيغل الفكرة المطلقة، وهي تشكل ماهية الطبيعة والحياة الإجتماعيّة بكل جوانبها. والجمالي هو فكرة إنما ما دامت لم تخرج إلى الطبيعة فإنها تتطور بشكل ماهيات منطقية خالصة، ثم تباين الفكرة ذاتها فتخرج إلى الطبيعة، ثم تعود الفكرة إلى ذاتها أي إلى المجال الروحي.. فالجمال ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنما هو المفهوم في ذاته العيني المطلق أي الفكرة المطلقة. إذاً هذه الفكرة المطلقة تكتسب في المرحلة الثالثة من تطورها الشخصي فتحصل على ملموسيتها أي حسيتها في شكل ذاتي ثم في شكل موضوعي وأخيراً في شكل الروح المطلقة. وتكون هذه الأشكال للروح المشخص ليس فقط ماهية الوعي الإنساني وإنما ماهية أنواع النشاط الإنساني والمرحلة السامية في تطور الفكرة هي الروح المطلقة[٢]. ويؤكد هيغل على أنه ليس للروح المطلقة أي غاية أو

---

(٢) را: الجمال عند هيغل، ت يوسف حلاق، ص ٤٦

نشاط سوى أن يجعل في ذاته موضوعاً وأن يعبر لذاته عن ماهيته، ذلك أن هذه الروح هي روح حرّة وهذا ما يؤكد عليه هيغل ولكنها نهائية، وهي مطلقة تنتقل في تطورها من التأمل الخارجي والحسي إلى التصور ومنه إلى التفكير في مفاهيم. لذلك يقول هيغل من أن الفن هو الروح التي تتأمل ذاتها في حرية كاملة، وهو أسمى من الجمال الطبيعي لأنه من نتاج الروح، وما دامت الروح أسمى من الطبيعة، فإن سموه ينتقل إلى نتاجه، ذلك أن كل خلق يصدر عن الروح، موضوع يتعذّر إنكار شرفه وعلو مرتبته[٣].

المعرفة الجمالية عند هيغل: في بداية الأمر العمل الفني هو أحد النشاطات الإنسانيّة كما قلنا، هذه النظرة تعطي فكرة إلى أن النشاط إنما هو ضمير انتاجي يظهر كشيء خارجي، وبذلك يصبح معروفاً وواضحاً للآخرين[٤]. إذاً بكشف الفن عن الحقيقة بشكل حسي وذلك عن طريق التصوير أو الصياغة الفنية، وهذا الفن يحمل غائية في ذاته، وليس للغايات الأخرى أية علاقة بالمؤلف الفني كمؤلف فني ولا تحدد مفهومه. هذا التحديد لمفهوم الفن، كان بتأثير من كنط إلاّ أن هيغل يقول أن للفن قيمة معرفية كبرى، ذلك انه يرجع الفن إلى الروح المطلقة. إذاً الفن في نظر هيغل ينبع من الفكرة المطلقة وغايته التصوير الحسي للمطلق ذاته. فمضمون الفن هو الفكرة، أمّا شكل هذا الفن فهو التجسيد الحسي الصوري، وهو لا يفهم الفكرة كشيء مجرد، ففكرة الجميل ليست فكرة منطقية، بل تتجسد في الواقع بعد أن تدخل معه في وحدة مباشرة. والواقع أن اختلاف الأشكال الفنية تابع لكيفية العلاقة بين الفكرة، وبين شكلها الخارجي أي تابع لتطور المثل الأعلى، فحين يكون المثل الأعلى مجرداً يكون التجسيد الخارجي للفكرة مجرداً [٥].

والحقيقة أن أول أشكال الفن عند هيغل هو الشكل الرمزي والرمز عنده:

---

(٣) را· هيغل، المدخل إلى علم الحمال، ص ٨.

(٤) را: AEsthetics, Knox, p. 25.

(٥) را· الجمال عند هيغل، ص ٥١.

قبل كل شيء دلالة. لكن العلاقة التي تقوم بين المعنى والتعبير عند العرض المحض هي علاقة عسفية محضة كما يقول هيغل. فهذا التعبير أو هذه الصورة أو هذا الشيء الحسي لا يمثل إلا في أدنى الحدود ذاته، لذا لا يوقظ فينا إلا فكرة مضمون غريب عنه تماماً لا جامع بينهما. فالأصوات في اللغات مثلًا، هي دلالات على تمثلات وإحساسات. على أن الغالبية العظمى من الأصوات في لغة من اللغات لا ترتبط بالتمثلات التي تعبر عنها إلاّ على نحو عرضي تماماً، حتى وإن يكن في المستطاع إقامة البرهان، من خلال تتبع التطور التاريخي للغة من اللغات. مثال آخر على هذه الدلالات تقدمه لنا الألوان التي تستخدم في الشارات والرايات للإشارة إلى الأمة التي ينتمي إليها فرد من الأفراد. ولون كهذا لا يملك بحد ذاته أية صفة يمكن اعتبارها مشتركة بينه وبين ما يدل عليه، أي بينه وبين التصور الذي يفترض فيه أنه يمثله، لكن ليس بسبب هذه اللامبالاة المتبادلة القائمة بين الدلالة والتعبير يحظى الرمز باهتمام الفن، فالفن يستلزم علاقة، قرابة، تداخلًا عينياً بين المدلول والشكل.

شيء آخر أمر الدلالة المستخدمة كرمز فالأسد على سبيل المثال يعتبر رمز الشجاعة والثعلب رمز المكر، والدائرة رمز الأبدية، والمثلث رمز الثالوث. ومن المفترض أن الأسد، والثعلب، والدائرة، والله يتمتعان بالصفات والخواص المفترض أنهم يعبرون عن معناها.

بين جميع هذه الأمثلة تملك المواضيع الحسية بحد ذاتها المدلول الذي قيض لها أن تمثله، وأن تعبر عنه، بحيث أن الرمز مفهوماً بهذا المعنى، على مضمون التمثل الذي تبغي أن تستحضره. إلى جانب ذلك فإن ما تبغي جلبه، إلى الوعي ليس ذاته، من حيث هي هذا الموضوع العيني والفردي أو ذاك، بل الصفة العامة التي يفترض فيها أنها تمثل رمزها.

ونلاحظ أن المضمون ليس على الدوام مضموناً مجرداً، كالقوة والمكر، بل بمكن أن يكون أيضاً عينياً وأن يشتمل من جهة على خواص خاصة، مختلفة عن الخاصية التي تعطي رمزه معناه، فالأسد مثلًا ليس قوياً

فقط الخ . . .

إذاً مضمار الفن الرمزي هذا يؤلف مضماراً نستطيع أن نصفه بأنه ما قبل فني، بمعنى أنه يقدم لنا مدلولات مجردة، غير متفردة، بمعنى أن الأشكال المرتبطة به يمكن أن تكون مطابقة وغير مطابقة على حد سواء. إذاً المقصود بالفن الرمزي، من جهة أولى مجهود لتهيئة الحدس والتمثيل الفنيين، ومن الجهة الثانية، فن بحصر المعنى تسعى الرمزية إلى التسامي إليه تساميها إلى حقيقتها. لذا نرى أن في الفن الرمزي صراعاً دائباً متواصلًا ضد تنافر المضمون والشكل، ومختلف مراحل هذا الصراع ليست مراحل متنوعة للرمزي ذاته بقدر ما هي مراحل شتى للتعارض بين الروحي والحسي(٦).

إذاً في الشكل الرمزي عند هيغل تكون الفكرة وصورتها الخارجية متمايزان، وهذا الشكل نراه في فن العمارة، ذلك أن المادة الحسيّة تتفوّق على الفكرة، وبالتالي فان العلاقة أو التطابق بين الشكل والمضمون مفقود، فالمادة التي يستخدمها فن العمارة، والمأخوذة من الطبيعة تشير إلى المضمون الفكري.

في الشكل الثاني الذي يسميه هيغل كلاسيكياً، هنا نرى ماهية الفن في الكلية الحرة الناجمة عن الإتحاد الحميم بين المضمون والشكل المطابق له بقدر أو بآخر، هذا الواقع الموائم لمفهوم الجمال، الذي عبثاً سعى الفن الرمزي إلى بلوغه لا يظهر إلاّ في الفن الكلاسيكي. ففي المثال يتحقّق الإتحاد بين المضمون والشكل، هذا الفن يلبي متطلبات الفن الحقيقي، طبقاً لمفهومه. والمضمون للجمال الكلاسيكي مدلول حر ومستقل، أي أنه ليس مدلولًا لشيء ما، بل هو مدلول في ذاته، مدلول يدل عن ذاته، ويحمل في ذاته تأويل ذاته(٧). وما هذا المدلول إلاّ الروحي الذي هو بوجه العموم موضوع ذاته.

كما أن الفنان الكلاسيكي لا يعيش حالة قلق واضطراب، مثل الحالة

---

(٦) را هيعل، الفن الرمزي، ص ٢٨

(٧) را: هيغل، الفن الكلاسيكي، ص ١٨٩ .

التي يعيشها الفنان الرمزي حيث يبحث على مضمونه ويحاول توضيحه. لذلك فإن الفن الكلاسيكي تنعم الفكرة فيه بتصويرها، فالمضمون والشكل متطابقين، وهذا ما نجده في فن النحت، فهو فناً من أرقى أنواع الفنون، والروح الحر يتجسد فيه في شكل جسم انساني، فالفكرة تنصهر مع الشكل الطبيعي المعبّر عن الروح تمام التعبير، وبما أنه يتم الإنسجام الكامل بين الفكرة وصورتها الحسية، فإن الشكل الكلاسيكي للفن هو النموذج الأساسي في النحت، ويوضح هيغل في كتابه **فن الرسم** من أن النحت يبث المضمون الروحي بأكمله في الجسماني، بوصفه عنصره المحيي والدال، خالقاً على هذا النحو اتحاداً موضوعياً جديداً، على أن يكون المقصود بهذه الكلمة الإشارة إلى العام الخارجي الواقعي، بالتعارض مع ما هو داخلي ذاتي فحسب[٨].

أمّا الفكرة الثالثة أو الشكل الثالث فهو الرومانسي فالروح في المرحلة الرومانسية يعرف أن حقيقته لا تتمثل في الغوص في الجسماني، فهو لا يعي حقيقته إلا بانسحابه من الخارج ليرتد إلى ذاته، فالجمال هنا يظل بالنسبة إليه محمولًا ثانوياً، إذ يصبح جمالًا روحياً صرفاً، جمال الداخلية بما هي كذلك، جمال الذاتية اللامتناهية والروحيّة في ذاتها. يتكوّن المضمون الحقيقي للفن الرومانسي من الداخلية المطلقة، ويتكوّن شكله المطابق من الذاتية الروحية الواعية لاستقلالها وحريتها، بمعنى أن العلاقة بين المضمون والشكل في الفن الرومانسي حيثما يظهر في شكله الصادق الأصيل لا تكن النبرة الأساسية للفن الرومانسي من طبيعة موسيقية، بل من طبيعة غنائية، إذا ما أخذنا بعين الإعتبار المضمون المحدد للتمثل. والواقع أن الغنائيّة تؤلف السمة الأساسيّة، الجوهرية، للفن الرومانسي، ونحن نلقاها حتى في الملحمة والدراما، بل حتى في الأعمال التشكيلية التي تحيط بها الغنائية كما لو أنها هالة، انبثاق ضبابي للنفس، إذ أنّ النفس والروح لا يخاطبان في جميع ابداعات هذا الفن سوى النفس والروح[٩].

---

(٨) را· هيغل، فن الرسم، ص ٦

(٩) را هيغل، الفن الرومانسي، ص ٣٣٦

فالروح هنا حرة تنتصر على المادة والطبيعة، ويتحول الفن من فن كلاسيكي مادي إلى فن رومنطيقي روحي. أما التطابق في الفكرة والشكل فهو مفقود. إذ يصبح الشكل عاجزاً عن تجسيد الفكرة المتطورة والمتصرة على الطبيعة، وتصبح المادة الخارجية في الفن مجرد إشارة، أو مظهر للفكرة، حيث يأخذ الرسم والموسيقى والشعر مكاناً في هذا الفن. فالرسم يتثبت بالفعل وللمرة الأولى مبدأ الذاتية المتناهية واللامتناهية في آنَ، مبدأ حياتنا الخاصة، فنعاين في هذه الأعمال، ما يحيا ويتحرّك ويجيش في داخل نفوسنا، والرسم فن أكثر تجريداً من النحت، لكن هذا التجريد بدل أن يكون نتيجة اختزال عسفي أو نتيجة العجز البشري عن مضاهاة الطبيعة بشكل مرحلة ضرورية في التطور من النحت إلى الرسم[١٠].

إذاً هذا التقسيم الذي يقول به هيغل، أي مبدأ تقسيم الفنون إلى اشكال وأنواع، هو مبدأ غير واقعي في نظر بعض المؤرخين، ولكن إذا نظرنا لأفكار هيغل نجد لها أهمية كبرى اتخذت طابعاً حتمياً من حيث تطور الأنواع الفنية وروح الفنان وذاته المبدعة. ولا ننسى كيف جعل لكل فترة تاريخية نوع فني، وهو يظهر التطور التاريخي عندما يصف الأنواع الفنية، وقد وضع هيغل قانون لظهور الأنواع وزوالها، وهو يعطي أمثلة على ذلك، فيقول، لقد زالت الملحمة في العصر الحديث، وظهرت الرواية بدلًا عنها، إذاً وعلى الرغم من المنطلقات المثالية، يصل هيغل إلى صياغة المبادئ الجمالية للواقعيّة وهنا لا بد لنا من أن نحفظ لهيغل أهميته وفضله في محاولته لتحليل المقولات الجمالية الرئيسية في تطورها التاريخي.

نظرة الإنسان إلى الجمال وعلاقته بالعالم الخارجي.

يتأقلم الإنسان مع الطبيعة وكأنه يعيش في بيته حراً سعيداً مع كل علاقاته الخارجيّة، ويحاول معرفة هذه الذات داخلياً وخارجياً عن طريق نشاطاتها.

في الوجود الخارجي، هذه النشاطات الموضوعية الكلية ليست منفصلة

---

(١٠) ر١: فن الرسم، ص ١٢٠.

عن الذات أو مختلفة الواحدة عن الأخرى بل يظهر الإنسجام والإرتباط التام. وفي الموضوعية الخارجيّة، فإن واقعيّة المثال يجب أن تعطى الإستقلالية الموضوعيّة والمرونة والنوعيّة كأنيّة للوجود الخارجي. بهذا الإسلوب تظهر لنا ثلاث طرق لنبني عليها الإنسجام:

١ - **الأول**: الوحدة للاثنين ممكن أن تظهر من خلال اتفاق ذاتيّ يربط الإنسان مع محيطه الخارجي.

٢ - **الثاني**: منذ أصبحت الروحية محسوسة وفردانيتها تخدم المحتوى الأساسي للمثال كنقطة بداية، فإن الإنسجام مع الوجود الخارجي يظهر كأساس للنشاطات الإنسانيّة، ومن هذه العلاقات الإنتاجية.

٣ - **الثالث**: أخيراً هذا العالم منتج بواسطة الروح الإنسانيّة بكليته، في الأشكال الكلية لموجوداته تتحرّك على هذه الأرض(١١).

ويعطي هيغل مثلًا على تأثير الإنسان في العالم الخارجي وفي ترك طابعه الخاص عليه فيقول: الإنسان حر يقوم بتجريد العالم الخارجي من غربته ليقربه إليه فيتلذّذ بما تنتجه ذاته خارجياً وكأنه يتحسس هذه الذات ويتعرّف عليها من خلال ذلك، فالمراهق يرمي بالحجارة في الماء مسروراً بمنظر الدوائر على السطح، فهو يبهر بها كشيء خلقه هو، وتدخل هذه الحاجة في الظاهر وتسمو حتى تصل إلى الشكل الذي نراه في الفن من إنتاج الذات الإنسانيّة.

إذاً الفن شكل من أشكال انتاج الإنسان لذاته في العالم الخارجي. لذلك نرى هيغل يقول أن الحاجة الكلية، أن يعبر الإنسان عن ذاته في الفن، عن طموحه، أن يرفع من أجل ذاته العالم الخارجي والداخلي كموضوع يتعرف فيه من جديد إلى الأنا الخاصة حتى درجة الوعي الروحي، لذلك الفن عنده حقيقة، عبقرية.

لذلك ينتقد هيغل المحاكات او التقليد في التأليف الفني.

---

(١١) را: AEsthetics, Knox, p. 252.

تطور المعرفة الجمالية عند هيغل:

أشار هيغل إلى أن الأصالة الحقة للفنان تقوم في قدرته على إبراز طبيعة الشيء الخاصة وفي إعطاء الصورة الصحيحة للمضمون الموضوعي، وفي تجسيد أعمال أشخاص من حيث تصرفاتهم، وعلاقاتهم الإجتماعية. فهيغل درس الجمالي في علاقته التاريخية بتطور المجتمع لأنه كما ظهر له يشكل وحدة متكاملة معه، أمّا العالم البرجوازيّ فهو ضد الإبداع الفني والجمال، لأن الفن لا يقوم إلاّ مع الحرية، أمّا رأيه في العالم اليوناني القديم فهو لن يعود وهو درجة في سلم التطور، وهذا العالم إنما هو عالم النشاط العملي عالم العمل ولا مكان للشعر والفن، فقد أصبحوا إشارة لشيء ما، وأصبحت الحاجة العامة إلى الفن من الذكريات وهو يتجه نحو الإنحطاط، فلا يمكن لأي هوميروس أو سوفكلس، لأي دانتي أو أريوستو أو شكسبير أن يظهر مجدداً في عصرنا هذا، فما غنوه بهذه العظمة غنوه حتى النهاية وما قالوه بهذه الحرية قالوه حتى النهاية[١٢].

وإذا ما تفحصنا فنان اليوم فهو يحاول التفنن في التعبير ويقوم بمهارة ذاتية قوية، ولكن هذه المحاولات لن تنقذ الفن من الإنحطاط في نظر هيغل لأنه يقوم بتصوير الواقع اليومي التافه كما هو، إلى تصوير الأشياء كما هي موجودة أمامنا في فرديتها العرضية ومميزاتها الفردية، أي الفن يهتم الآن بتحويل هذا الوجود إلى شيء مرئي بواسطة الصنعة الفنية من ناحية، ومن ناحية أخرى يقع بالمقابل في عرضية ذاتية تامة من الفهم والتصوير وينتهي بسيطرة خلاقة للذاتية الفنية أي مضمون أو شكل، مهما كان هذا المضمون أو الشكل. هذه السيطرة الذاتية نتيجة المجتمع الحالي حيث يشعر الإنسان بعدم الحرية وهو تابع لنوعية الإنتاج الذي يتم في إطار التقسيم الواسع للعمل، وهو مسلوب الحريّة وعمله ليس له الأهميّة الكبيرة إذا ما قيس بالنسبة لحركة المجتمع ككل، لذلك عمل الفرد قسم تافه بالنسبة للعمل الجماعي، وهنا

(١٢) را· الجمال عد هيغل، ص ٤٨. قا ايضاً. Art and logic in Hegel's phylosophy, Knox, p. 5.

يشعر المرء بالضياع وبفقد الكمال الذاتي له فيزول انسجامه مع الناس ومع الطبيعة ويحل محلها الصراع والصدامات المعقدة، لذلك يصبح المجتمع بالنسبة للفرد قوة ظالمة لا ترحم غريبة عنه، إذاً العمل الضائع يحرم الإنسان الحرية وهذا العالم المعاصر هو عالم معادي للجمال - لذلك فإن الإنسان المعاصر يعيش في دولة «الحاجة والعقل» كما يقول هيغل وهو محروم من الحرية ويستغرق في ذاته ويلجأ إلى الحرية الداخلية للذات، ذلك أن الإنتاج كما رأينا يحرمه حريته، فينصرف إلى أعماله الشخصية وينعزل عن المجتمع. إذاً هيغل اعتبر إن هذه الحريّة الجديدة إنما هي شكل من أشكال الحريّة الروحيّة، ولذلك انتصر ما هو روحي على ما هو طبيعي، وهنا يحصل الفن على المثل الأعلى، وذلك بعد أن يقطع العلاقة الوثيقة بالعالم الحسي، ويندثر الفن، ذلك أن شكلًا جديداً في معرفة المطلق أرقى من الشكل الجمالي قد أتى دوره، وهذا الشكل هو الفلسفة التي تملك جهاز معرفة أكثر مرونة[١٣].

أخيراً لا بدّ لنا من كلمة حول فلسفة هيغل العامة والجمالية بنقاط نلخصها بما يلي:

١ - حاول هيغل أن يوفق بين الحقيقة والواقع في الفكر، فالفعل ليس حقيقياً إلاّ بمقدار ما نفعل فيه لأنه يبعث الوجود الجوهري في المادة، ولذلك يصبح ما هو عقلاني واقعي، بعد أن كان الواقعي عقلانياً.

٢ - هدف هيغل من دراسته للفن والجمال بجعله إنسانياً فهو يساعد الإنسان على تحقيق إنسانيته وذاته. لذلك جمال الفن هو الحقيقة الوحيدة لفكرة الجمال، فالعقل فيه أكثر وضوحاً وتميزاً وسمواً.

٣ - حاول هيغل ربط الفن باستلاب الإنسان لذاته والقضاء على اغترابه وتشيئه، فالفن يؤكد ذاته وقدرته على التحقيق الجيد حيث يقدم عملًا خارجياً نافعاً.

---

(١٣) را· الجمال عند هيغل، ص ٦٠.

٤ - يطلب هيغل من الإنسان التقيد بالشرط الروحي ومحاولة الوصول إلى المطلق، إلى العقل الإنساني ومعرفته والبحث في الكل، فالإرتفاع بالنفس الإنسانيّة من العالم الحسي إلى العالم العقلي هو قدرة لاتساع أفق النفس الإنسانيّة حيث ترجع إلى فكرة الروح المطلق نفسه وذلك من خلال ثلاثة أشكال وهي الفن والدين والفلسفة وهي واحدة في الجوهر، وموضوعها واحد وهو العقل وإن اختلفت في الشكل.

٥ - الفن عنده نتاجاً انسانياً عقلياً يضيئ العقل في النتاج الفني، لذلك قال هيغل: «العمل الفني ليس مجرّد شيء حسي بل هو روح تتجلى من خلال وسيط حسي»، وهو يعبر أي الفن عن فكرة تصور إنساني لذلك الشيء.

٦ - كما قلنا الفن نتاج انساني عقلي وجوهر الإنسان عقله وحريته، لذلك محور الفن وموضوعه هما العقل والحرية، ولذلك يعبر عن هذه الحرية، بحرية الفعل الحقيقي.

٧ - العقل هو الوعي الذاتيّ، هو الوعي بالبشرية فنرتفع من الواقع الجزئي إلى الكلي ولذلك يجعل العقل الفن مثالياً مطلقاً.

٨ - الفن هو المثقف الأول للشعوب، فهو يعبر عن أفكار الأمم، والفن الجميل كما هو عند اليونان، المفتاح لفهم حكم وديانة هذه الأمم، ولذلك فإن وظيفة الفن عند هيغل هو الإحساس الكلي لنفس الإنسان.

من هنا نخلص إلى القول في أن نظرية هيغل في الفن هي جهد أساسي عقلي لمثاله، دافع عند كبديل لما كان بين يديه في فترته الزمنية، وهذا بشّر بعالم جديد تزعزت معه دعائم التفكير القديم.

مراجع هيغل

١ - حياة هيغل، د. بدوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط ١، ١٩٨٠، ص ١٣، ٣٨، ٤٩، ٦٣.

٢ - A Esthetics, Hegel, translated by Knox Oxford, clarondan press, 1975, p.2, 436, 25, 252, 253.

٣ - Phenomenology of spirit, Hegel, translated by Miller, p. 263.

٤ - معجم الفلاسفة، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت.

٥ - أصول الفلسفة - الماركسية، ج ١، جورج بولتيزر، المكتبة العصرية، صيدا بيروت، ص ٣٣١، ٤٣، ٤٤.

٦ - الموسوعة الفلسفية العربية، معهد الانماء العربي.

٧ - Art and logic in Hegel's philosophy, Hegel, Harvest press, 1980 p. 2, 16

٨ - الجمال عند هيغل، بقلم عدد من الاساتذة السوفيات، ت يوسف حلاق، دار الطليعة، بيروت، ١٩٧٨.

٩ - الفن الرمزي، هيغل، جورج طرابيشي، دار الطليعة، بيروت، ص ٢٨.

١٠ - الفن الكلاسيكي، هيغل، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة.

١١ - فن الرسم، هيغل، ت جورج طرابيشي، دار الطليعة.

١٢ - الفن الروماسي، هيغل، ت، جورج طرابيشي، دار الطليعة.

١٣ - الجمال عند هيغل، بقلم عدد من الأساتذة السوفيات، ت يوسف حلاق، هيغل، دار الطليعة، بيروت.

الفلسفة الماركسيّة

كان المجتمع الرأسمالي قبل ظهور الماركسيّة أي منذ أواخر القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر، مجتمعاً متطوراً ظهر من خلال القضاء على النظام الإقطاعي، وكان صعود الرأسماليّة قد شكّل تاريخيّاً مرحلة متقدّمة في التاريخ الأنساني، ولكن هذا التقدّم لم يحرّر الإنسان من الإستغلال، ممّا دفع التمايز الطبقي إلى حدوده القصوى وفي هذا التمايز أصبحت حركة المجتمع محكومة بصراع طبقي بين البروليتاريا والبرجوازيّة. وعلى الرغم من ذلك كان للبرجوازيّة كما قال ماركس دوراً تاريخيّاً تقدمياً في تلك الفترة أي خلال مئة عام، فقد خلقت البرجوازيّة قوى إنتاجيّة تفوق كلّ ما أنجزته الأجيال السابقة مجتمعة، فازداد عدد المحرّكات البخاريّة وارتفع حجم انتاج الفحم والحديد في فرنسا ما بين عام ١٨٣٠ و١٨٤٧، ولكن هذه الزيادة الهائلة في الإنتاج والثروة الإجتماعيّة لم يرافقها أي تحسن ملموس في الشروط الماديّة للجماهير، وكانت الميزة الأساسيّة للمجتمع الرأسمالي هي تراكم الثروة لدى فرد معيّن وتراكم الفقر عند الآخر وفوضى الإنتاج وتدهور أحوال صغار المنتجين واستغلال العمال والغرامات الكثيرة والاضطهادات الواسعة. وهكذا انتقلت التناقضات بين البروليتاريا والبرجوازيّة لتحتل موقع الصدارة في الحياة السياسيّة. وبعد ذلك أخذ العمال الذين ساعدوا البرجوازيّة وساندوها في قتالها ضد الإقطاع خلال القرن الثامن عشر وبداية القرن التاسع عشر يعلنون الإضرابات للوصول إلى مطالبهم. ففي إنكلترا

وفرنسا قامت الطبقة العاملة باضرابات واسعة النطاق للوصول إلى مآربها[1].

أمّا ألمانيا فقد كانت بلداً متخلفاً اقتصاديّاً وسياسيّاً وذلك بالمقارنة مع بريطانيا وفرنسا. ومن الملاحظ أن البرجوازيّة الفنية في بريطانيا قضت على النفوذ الإقطاعي، بينما النبلاء الإقطاعيين في المانيا احتفظوا بمعظم امتيازاتهم. ولكن على الرغم من ذلك كانت الطبقة العاملة الألمانيّة تمثل قوّة سياسيّة أكبر من بريطانيا وفرنسا. وكانت شروط الثورة الديمقراطية البرجوازيّة تنضج في المانيا، وانتقل مركز الحركة الثوريّة في أوربا إلى ذلك البلد، حيث نرى أصحاب قوّة العمل وهم العمال الأجراء والرأسماليين وأصحاب الأراضي يشكلون ثلاث طبقات بالمجتمع القائم على الإسلوب الرأسمالي للإنتاج، ولكن ما الذي يجعل العمال الأجراء، والرأسماليّين، وملاّك الأراضي يشكلون الطبقات الإجتماعيّة الكبيرة الثلاث؟

نظرة سريعة نرى فيها تماثل الإيرادات ومصادر الإيراد، فهناك ثلاث مجموعات اجتماعيّة كبيرة تعيش على الأجور والربح وريع الأرض، أي على تحقيق قوة عملهم ورأسمالهم وملكيتهم للأرض[2]. وهذه هي وجهة نظر ماركس، فشهدت المانيا مولد الماركسية. وبالعودة إلى جذورها نجد أن المصادر النظريّة للماركسيّة هي الفلسفة الألمانيّة السابقة أي فلسفة هيغل وكانط، فقد كان لها أثراً عظيماً باقياً وعلى الأخص جدل عملية المعرفة، فقد برهن هيغل على شمولية العمليات الجدلية، وعلى أهميتها كمنهج شامل للبحث.

وقد أوضح لينين أن للفلسفة الكلاسيكيّة دوراً عظيماً في فلسفة ماركس، فقد قدمت مذهب نسبية المعرفة الإنسانيّة الذي يزودنا بانعكاس للمادة المتطورة. ونحن لا نستطيع أن نفهم الديالكتيك بوصفه الإنجاز الرئيسي للفلسفة الألمانية دون النظر بإمعان في الحقبة التي شهدت الثورات البرجوازية

---

(١) را: تيودورا ويرزمان، الفلسفة الماركسية جذورها وماهيتها، ت عبد السلام رضوان، ص ١٧

(٢) را. رأس المال، براوي، ص ١١١٢

وانهيار العلاقات الإجتماعيّة للمجتمع الإقطاعي في فترة تاريخيّة قصيرة نسبياً، فظهرت إلى الوجود فروعاً جديدة للانتاج وطبقات اجتماعيّة جديدة أيضاً، وتطورت العلوم الطبيعيّة المادة والطاقة، ونظرية داروين التطوريّة وهي الممهِّد لظهور الماديّة الجدليّة، وانهارت المفاهيم الإيديولوجيّة السائدة في المجتمع الإقطاعي كلياً، وبرزت سيادة العقل الإنساني.

ويقول هيغل: «كل ما هو معقول واقعي، وكل ما هو واقعي معقول» ويشرح ماركس ذلك فيقول: يعتقد هيغل أن حركة الفكر التي يجسدها باسم الفكرة هي مبدعة الواقع الذي ليس سوى الصورة الظاهرية للفكرة. هذه الثورة التي قام بها هيغل في الأفكار، تعبر عن الحركة الدائمة وشمولية التطور والتغيير. وعلى الرغم من ذلك نجد أن جدل هيغل مثالياً، أي أن طبيعة التاريخ الإنساني، بالنسبة إليه لم تكن سوى تجلي الفكرة الأزلية، وهكذا تظل جدلية هيغل جدلية روحية صرفة[٣].

وينتقد ماركس مثالية هيغل، إلاّ إنه يعتبره على الرغم من ذلك أول من قدّم المنهج العام للمعرفة بطريقة شاملة. ثم يحاول ماركس أن يعيد الجدل عند هيغل إلى وضعه الصحيح فيقول: «من غير الممكن أن ينتج «المحسوس» في الفكر محسوسًا حقيقيًا، فالمحسوس موجود بمعزل عن الفكر»[٤] لذلك صاغ ماركس الجدل بوصفه مذهباً للتطور الشامل وعلماً للقوانين الأكثر عموميّة وهي التي تحكم تطور الطبيعة والمجتمع والفكر الإنساني، أي قلب الجدل إلى وضعه الصحيح فملأه بمضمون واقعي استنتجه ماركس من دراسته للعلم الطبيعي والإقتصاد السياسي والتاريخ. إذاً ماركس استوعب الجدل الهيغلي وحرّره من غطائه المثالي.

لذلك نرى إنّ الشروط التاريخيّة والمصادر النظريّة والمتطلبات الأساسيّة لظهور الماركسيّة التي قدّمتها العلوم الطبيعيّة تجعلنا نحدد الثورة الماركسيّة من خلال نظرته الإجتماعيّة والسياسيّة. فمن الواضح أن ماركس كان ماديّاً

---

(٣) را. أصول الفلسفة الماركسية، ج ١، ص ٤٣، ٤٥.

(٤) را: Problems in class analysis, G. carchedı, p. 88.

بمعنى أنه يؤمن بوجود للعالم الخارجي مستقل قبل الوجود الإنساني[٥] كما أعطى ماركس إلى جانب هذه الإستقلاليّة، نظرية علمية له تشكل المادية الجدلية والتاريخيّة المؤسّسة على الفلسفة، هذه النظرة تلخص معطيات العلوم الأخرى حيث يتعلّق تطورها باستمرار الإكتشافات الجديدة، ولذلك فالنظرة الماركسيّة العلميّة للعالم تتطور على نحو مستمر، وفي اتفاق مع المعطيات العلميّة الجديدة. إذاً، النظرة الماركسيّة للعالم نظرة علمية، وهي تسلّح الممارسة بالنظريّة المرشدة.

إذاً الماديّة الجدليّة والتاريخيّة للنظرة العلميّة للعالم، ما هي إلاّ نتيجة للعلوم الطبيعيّة والإجتماعيّة، والتي تحمل المصالح الأساسيّة للبشر وذلك لتطور القوى المنتجة، إلى جانب الثقافة الإنسانيّة. فهذه هي الثورة الحقيقيّة في ميدان العلم الإجتماعي وتطور المجتمعات البشريّة، فالظواهر الإجتماعيّة والعمليات تسير في الطبيعة بصورة حتميّة وعفويّة عمياء دون مشاركة الوعي ودون إرادة أو هدف ما، أمّا التاريخ فيصنعه الناس الذين يضعون أمامهم أهدافًا يحاولون تحقيقها. فمسألة العفوية في الطبيعة مقابل الوعي في المجتمع تحل عن طريق فهم العلاقة بين الموضوعي والذاتي، فالعالم يهمل العوامل الثانويّة والمتعلّقة بالصدفة مؤقتاً رغم أنها تؤثر في الظاهرة إلى حد ما، ليكشف عما هو جوهري وأساسي. مثلًا الثورة الفرنسيّة (فريدة من حيث زمانها ومكانها، إنما لها خصائص مشتركة كونها ثورة برجوازية ضد الإقطاع). إذاً التاريخ الحقيقي هو من صنع الجماهير، وليس فردياً ولا يمكن فهم نشاط الفرد دون ربطه بالنشاط الجماعي[٦].

من هنا نرى أن ماركس أحدث ثورة أصلية في المذاهب الإقتصاديّة والإجتماعيّة في تلك الفترة، فالأساس علمي مبني على العلوم المتطورة، وهذه النظرة الماركسيّة اللينينيّة قدّمت للعالم فهماً علمياً جديداً لتاريخ الإسانيّة حتى شمل مستقبلها.

---

(٥) را: Making Sence of Marx, Jon Elster, p. 55.

(٦) را الموسوعة الفلسفية، معهد الانماء، ص ١١٦٣

حياة ماركس[(٧)]:

ولد ماركس في بلدة تريير في ٥ أيار عام ١٨١٨ لأب يعمل محامياً، وكان يريد لابنه أن يصبح موظفاً في الدولة. كان العمل الأول لماركس الشاب هو رسالته لنيل الدكتوراة حول «الفرق بين الفلسفة الطبيعية عند كل من ديمقريطس وأبيقور»، وفي هذه المرحلة كان ماركس هيغلياً مثالياً، وكان يرى أساس وجوهر تقدم التاريخ في تطور الوعي الذاتي للإنسان.

العمل المهم الأول لماركس كان احتجاجه ضد الواقع السياسي القائم الذي يستعبد الفرد. ونظر إلى الفلسفة على أنها «فلسفة الفعل بوصفها القوة الروحيّة ليس لإعادة صياغة العالم بصورة عقلانيّة فقط بل أيضاً من أجل إشباع التطلعات البشريّة وتطور مستقبلها[(٨)].

من هنا أكّد ماركس على أن مهمة الفلسفة هي دراسة وفهم خبرة التاريخ، وجهاد الجماهير المناضلة من أجل تحررها والكشف عن القوانين الحقيقية للتقدم الإجتماعي.

من هذا المنطلق الثوريّ انطلق ماركس إلى فلسفته الجماليّة

الفلسفة الجمالية عند ماركس

العلاقة بين الجمالي في الفن والجمالي في الطبيعة عند ماركس[(٩)]

اعتبر علم الحمال قبل الماركسي أي علم الجمال المثالي الكلاسيكي مثل (كنط وهيغل) أن الجمالي مقولة عقلية مجردة.

أما علم الجمال المادي فقد كان هدفه رد اعتبار للطبيعة من ناحية، ومحاربته للمثالية من ناحية ثانية.

وإذا ما عدنا إلى ماركس نرى أن نظريته الجمالية في الفن تتفق وفلسفته

---

(٧) را: طرابيشي، معجم الفلاسفة، ص ٥٧١.
(٨) را. اصول الفلسفة الماركسية، ج ١، ص ٢٧.
(٩) را: علم الحمال الماركسي، ص ١٣١.

المادية، ولذلك برهن على أن الجمالي في الواقع هو الأساس للجمالي في الفن، ولكن هذا لا يعني أن الجمالي عند ماركس في الواقع متساو مع الجمالي في الفن من حيث أهميته، وإن كان بين هذين النوعين من الجمالي علاقات معقدة.

لذا، فقد كان ماركس يعتبر أن لكل نشاط مادي عملي إنساني جانباً جمالياً، وهو يجعل الفن شكلاً متميزاً من أشكال المعرفة الاجتماعية، والجمالي هنا عبارة عن وحدة ديالكتيكية لانعكاس الحياة وتقييمها.

كشف ماركس من وجهة نظر مادية متماسكة عن ديالكتيك العلاقة بين الموضوعية والذاتية في الجمالي. فالموضوعية والذاتية ماديتان، والجمالي بمعناه الحقيقي يظهر كنتيجة للتفاعل المادي العملي بين الموضوع والذات أي بين الطبيعة والإنسان، وهذه النظرية نتيجة لإيمانه العميق في الفهم الصحيح لهذه العلاقة، لأن الإنسان عندما يعالج موضوعاً ما يحقق هدفاً معرفياً جمالياً وذلك بسبب تأثير الواقع.

وإذا ما نظرنا إلى الجمالي كمنفعة مادية نرى أن ماركس وجد في تصورات الناس الجمالية ارتباط مباشر بالمنفعة المادية العملية، في بداية وجود المجتمع الإنساني حيث كان الإنتاج بسيطاً، وبسبب العوامل الإجتماعيّة والتطور التاريخي أصبحت هذه العلاقة أكثر تعقيداً، وليس معنى هذا انها اختفت من حيث المبدأ، فالجمالي مرتبط ارتباطاً وثيقاً بتطور حاجات الإنسان المادية، ولذلك فهي تتطور وتتبدل كما يحصل لعلاقات الإنسان بالعالم، وهذا يظهر من أن قوة الفن الحقيقي هو إثارة الرغبة الإنسانيّة في النضال العملي لتأكيد الظاهرة التي يقوم عليها موضوع الفن أو ينفيها تحقيقاً لهدف ما ولمثل أعلى جمالي يؤمن به. وكذلك يؤكد ماركس بشكل عميق الديالكتيك القائم بين الطبيعي والتاريخي بالنسبة لمسألة الجمالي خاصة وانه يتمتع بمعطيات طبيعية وبيولوجية، وقد ظهر الجمالي أثناء العملية التاريخية والاجتماعيّة القائمة بين الإنسان والوسط المادي. وهنا نرى أن الجمالي انتقل من صفة كونه طبيعياً واكتسب طابعاً تاريخياً واجتماعياً. إذاً

النشاط الثوري الذي يهدف إلى تغيير العالم واصلاحه هو أساس الجمالي، وهو يشكل وحدة بين الذاتي والموضوعي.

الإحساس البرجوازي عند ماركس:

قال ماركس: «إن الإنسان يؤكد ذاته بكل مشاعره في العالم المادي» كما ان كل طبقة أو فئة اجتماعية تحقق ذاتها المتكامل في العالم المادي بطريقتها الخاصة، وهذا يؤكد على علاقة الإنسان الجماليّة بالواقع.

أكّد ماركس أن البروليتاريا لديها أحساساً جديداً بالعالم يتصف بوحدة ديالكتيكية بين العقل والإنفصال، أي بين الذاتي والموضوعي. هذا الإحساس الجديد بالعالم هو الأساس الجمالي للفن الإشتراكي.

وقد أشار ماركس إلى أن هذا الإحساس: «يرتفع فوق مختلف أشكال الملكية الخاصة وفوق ظروف الحياة الإجتماعيّة. إن الطبقة كلها تبدع وتصوغ كل هذا على أساس ظروفها المادية والعلاقات الإجتماعيّة القائمة فيها»، ومعنى هذا عند ماركس ان الملكية الخاصة تشكل الأساس المادي للإحساس البرجوازي وتجبر هذا الإنسان على النظر إلى الطبيعة والمجتمع من زاوية العلاقة النفعية الخارجية فقط.

وتشكل الملكية الخاصة والمال في هذا الحال قوة إفساد للفرد فتحيل الحب إلى بعض، والبغض إلى حب والفضيلة إلى رذيلة والرذيلة إلى فضيلة، والعبد إلى سيد، والسيد إلى عبد. فالمال يحدث اضطراباً عاماً، أي يقلب العالم رأساً على عقب، متضمناً بذلك الصفات الطبيعيّة والإنسانيّة، وهذا ما يميز علاقة البرجوازي بالواقع بما في ذلك العلاقة الحمالية، فالشكل الجميل بالنسبة له موضوع تملك فيزيائي مباشر ونفعي، إلى جانب كونه موضوع ترف، بعيد عن أي نفع أو هدف، يؤدي إلى نتيجة عملية. إذاً هذه العلاقة علاقة غير انسانيّة، تنظر إلى الطبيعة باحتقار فتقلل من شأنها. ولقد أشار ماركس أن الطمع في الغنى وشهوة التملُّك وتكريس الثروة للمنفعة الشخصية تخلق في الإنسان البرجوازي الروح الفظة والتفاهة والعجرفة فيصبح مهوساً

يسعى للملذات.

من هنا يرى ماركس أن البرجوازيّة جعلت من الفن فناً عبودياً مما ساعد على ظهور فن منقطع عن متع الحياة.

إذاً البرجوازية، وهذا الإحساس البرجوازي الجمالي بالعالم أصبح أكثر افساداً وإفقاراً للحياة الإنسانية بكل جوانبها، فعملية فقد الإنسانيّة أصابت العبيد والسادة على حد تعبير ماركس وانغلز والطبقة البرجوازية والبروليتارية مفرغتان من انسانيتهما على حد سواء. فالبرجوازيّة راضية بهذا الفراغ الذاتي وتستوعبه على أساس تأكيد لقدرتها الذاتيّة، وترى فيه مظهراً لوجودها الإنساني، أما طبقة البروليتاريا فتشعر بذاتها مداسة، وترى فيه عجزها وواقعها اللانساني، واستلابها، فألابنية الإجتماعيّة أو الاستلاب هي في الواقع تنعكس على منتجيها وتسلبهم وجودهم(١٠).

ولكن على الرغم من كل ذلك نجد أن للبرجوازية دوراً ثورياً هاماً جداً في التاريخ، فحطّمت العلاقات الإقطاعيّة من جهة فكانت ايجابية، ومن جهة أخرى كانت سلبية، فلم تبق بين الناس إلا رابطة المصلحة، فحولت كرامة الإنسان إلى قيمة تبادل، ووضعت مكان الحريات التي يتمنى الإنسان أن يصل إليها، حرية المتاجرة أي استبدلت الإستغلال المستور بالأوهام الدينية والسياسية، باستغلال مكشوف مباشر. ويقول ماركس: «إن كل ما هو طبقيّ وجامد يضمحل، وكل ما هو مقدس يلوث ويضطر الناس في النهاية إلى النظر بعين واعية متبصرة إلى وضعهم الحياتي، وإلى علاقاتهم المتبادلة(١١).

إذاً بالعودة تاريخياً تظهر لنا خسارة البرجوازيّة لانتصاراتها ومنجزاتها، وذلك بسبب العوامل الإجتماعيّة والتاريخيّة التي ما لبثت أن حلّت محلها اتجاهات سلبيّة واضحة.

ولكن يتضح لنا أن البروليتاريا قادرة على احراز انتصارات هامة على

---

(١٠) را: Making Sense of Marx, p. 92.

(١١) را: علم الجمال الماركسي، ص ١٣٥.

البرجوازية، وهي المؤهلة الوحيدة لوراثة وحماية هذا التراث الحقيقي، إلى جانب خلقها لقيمها الجمالية الخاصة والجديدة.

من هنا نرى استنتاج ماركس وهو: أن البروليتاريا قد تفوقت في منتصف القرن التاسع عشر، وعلى الأخص في المجال الجمالي.

الإحساس الإشتراكي:

كما رأينا أن الأساس المادي الذي يقوم عليه الإحساس البرجوازي بالعالم هو الملكية الخاصة[١٢] والنفعيّة والأنانيّة، أمّا الإحساس الإشتراكي المتكامل فيقوم على رفضها، ولذا هو يعني تحرر كل المشاعر الإنسانية تحرراً كاملًا. من أهم خصائص الإحساس الإشتراكي بالعالم انه لا يستطيع الإرتباط بالنفعية وبالملكية الخاصة من ناحية، ومن ناحية أخرى لا يمكن أن يتصف بعدم النفعية كلياً، فهي ذات علاقة بالشيء من أجل الشيء، لكن هذا الشيء نفسه هو علاقة انسانيّة موضوعيّة بذاته وبالانسان. لذلك أصبحت المنفعة منفعة إنسانيّة.

أمّا الإحساس الإشتراكي، فقد أعطى فكرة صادقة عن الشيء، وكشف عن حقيقته الموضوعية.

إن ما يميِّز الإحساس الإشتراكي بالعالم هو فهمه الخاص للمشاعر والأهواء المرتبطة الخاصة، فينشأ عند الإنسان احساس بمشاعر الآخرين وملذاتهم، وتصبح بالنسبة له ملكاً خاصاً به، ويصبح نشاطه في اتصاله المباشر مع الآخرين وسيلة يظهر بها نمطه الحياتي.

والإنسان الإشتراكي يحتاج إلى إنسان آخر، فهو بعيد عن الإنسانية ولا يمكنه أن يكتفي بذاته.

لذلك تقوم البروليتاريا بالنضال ضد هذه الظروف من أجل تغييرها جذرياً، وفي الوقت نفسه تعيد بناء ذاتها، ويقول ماركس: «إن التطابق في

---

(١٢) را اصول الفلسفة الماركسية، ج ١، ص ٢٠-٢٢.

تغيير الظروف يمكن أن يفهم عقلياً فقط بوصفه عملاً ثورياً»[١٣]. فالعلاقة الجمالية الحقيقيّة بالواقع هي علاقة داخلية عضوية مع الموضوع وبعيدة عن الإنسجام المجرد التأملي، هذا الإحساس الإشتراكي بالعالم هو الحصيلة الروحية الإسمى للانتاج الإجتماعي، إذاً هي الوحدة العضوية الداخلية بالموضوع.

ولكن كيف ننتقل من الإحساس البرجوازي للإحساس الإشتراكي بالعالم؟

هناك طريق مزدوج لنتجاوز الإحساس البرجوازي وهو:

أ - عن طريق عملي وهو تصفية الملكية الخاصة، وهذا يحصل نتيجة الثورة الإشتراكيّة وبناء الشيوعيّة.

ب - استيعاب الإحساس الإشتراكي بالعالم لإناس ما زالوا في المجتمع البرجوازي وإن تخلّصوا من الملكية الخاصة وعرفوا الواقع معرفة صحيحة.

إذاً الإحساس البروليتاري بالعالم يتكون برأي ماركس وانغلز قبل قيام الثورة الإشتراكيّة، وهو يناقض المجتمع البرجوازي فتشتد الإنتماءات الإشتراكيّة بتطور المجتمع وتزداد حدة الصراع الطبقي فيه.

من هنا نلاحظ وجود فرق بين آراء البرجوازي والبروليتاري، فالبرجوازي يحب المال، أما البروليتاري بعيد عنه لأنه يدرك الواقع ويؤمن بالعامل المادي كعنصر فعّال للجماعة، وليس للمنفعة الشخصية.

وكما للمال دور فإن التعصب الديني يسيطر على البرجوازي، أمّا العامل فتدينه غير حقيقي وهو في الواقع يتعب من أجل حياة أفضل له ولمجتمعه. والحقيقة أن ماركس استخدم طبقة لشرح اشكال العمل الجماعي[١٤].

ذوأوضح بنظرته المادية إلى التاريخ أن كل تصورات الناس الحقوقية والفلسفية والسياسية والدينية متعلقة بظروف الحياة الإقتصادية، بطريقة الإنتاج وتبادلات السلع، ولذلك ليس هناك ما يشغل تفكيرهم بانعدام الملكية

---

(١٣) را: علم الجمال الماركسي، ص ١٣٦.

(١٤) را: Marking Sense of Marx, p. 318.

الخاصة. ويتابع ماركس طريق الإنتقال إلى الإحساس الإشتراكي، حيث يشتد الصراع الطبقي، ويشارف على النهاية عندما تصبح الطبقة المسيطرة مفككة داخلياً، فيلجأ قسم من الطبقة المسيطرة إلى طبقة الثورة. والتاريخ يعطينا أمثلة حية، فالبعض من أهل البلاط انضم إلى صفوف البرجوازية، واليوم - كما يقول ماركس - قسماً من البرجوازيين ينتقل إلى مواقع البروليتاريا.

ولكن إدراك الإحساس الإشتراكي وفهمه لا يشمل كل بروليتاري، ذلك أن الإحساس الإشتراكي بالعالم عملية طويلة ومعقدة ومتناقضة، فهو ينمو عند الناس نتيجة لنشاطهم الحياتي المتنوع والهادف، وإدراكهم لايديولوجيّة هذا الإحساس، فهو احساس غني بروح وتاريخ البشرية المناضلة.

ونخلص إلى القول إلى أن الجمالي يشكل جزءاً عضوياً من علاقة الإنسان المتكاملة بالمجتمع، ومن هنا نرى أن الفن الماركسي ينطلق من فلسفته المادية، فالنشاط الفني الانساني ما هو إلا صورة من صور النشاطات الإنسانيّة، وهي تعبير مادي عن نتاج الإنسان الذي يتطور خلال المراحل التاريخية وسيرها.

إذاً ماركس، وانغلز أوضحا الأسس العامة للمعرفة التي يقوم عليها الجمالي، كما قدما تفسيراً نوعياً مهماً جديداً للمقولات الجمالية والفنية، وكشفا عن القوانين الموضوعية للعلاقات بين هذه المقولات وأطرها السياسية والفلسفية والأخلاقية.

أخيراً نوجز آراء ماركس الجمالية بما يلي:

١ - ربط ماركس تطور الفن كنشاط من النشاطات الإنتاجية الإنسانية بأشكال التطور الإقتصادي والإجتماعي. (أهم شكل يظهر فيه الجمالي بالنسبة لانغلز، هو لغة الكتاب واسلوبه فهي الناحية الجمالية المؤهلة برأيه لأن تمارس تأثيراً جوهرياً وطويل الأمد في القارئ).

٢ - أوضح ماركس في مؤلفه المخطوطات عام ١٨٤٤ الإقتصادية الفلسفية وغيرها من المؤلفات، ان تصور الجمالي ليس فطرياً في الإنسان، بل

يتكون عنده خلال الممارسة العملية المادية الطويلة، وهو مرتبط ارتباطاً عضوياً بالنشاط الإنساني الواعي والهادف، حيث يشارك في النتاج الفني طوال المرحلة التاريخية، فإذاً وعي الفنان كما يقول انغلز لا ينفصل عن الموهبة الجمالية، فهما يتبادلان التأثير بشكل ديالكتيكي، فنلاحظ هذه العلاقة بين الناحية الجمالية والتاريخية، ويعطينا مثالاً لذلك أدب غوتة (ينتقده) الذي يعتبره قيمة موضوعية خالدة بالنسبة للبروليتاريا التي تعتبر الحافظ للتراث، ومكملة مشوار الفن العالمي.

إذاً الجمال على حد تعبير ماركس يعتمد على الإنسان في نشاطه الجمالي المتنوع حيث تكونت تصوراته الجمالية تاريخياً.

٣ - يرى ماركس أن للجمال جذوراً في العالم المادي، هذا الجمال هو واقع موضوعي وخاصة ذاتية. وينشأ مفهوم الجمال حين يتم التفاعل بين الموضوع والذات.

ويعتبر ماركس نشاط الإنسان العملي ينتج حسب مقاييس، أي يستطيع أن يعطي الشيء المقياس المناسب له، لهذا فهو ينتج حسب قوانين الجمال. لقد أثبت ماركس أن التطابق الديالكتيكي بين الغاية الداخلية الموجودة في جوهر الشيء وبين تحقيق الإنسان لهدفه الواعي خلال عملية الإنتاج المادي إنما يتم بشكل واضح، ولذا فإن التطابق يتم بين هذه الموضوعيّة والذاتية.

وعلى الرغم من ذلك يُنتقد ماركس عندما يعتبر الفن البرجوازي هو فن ذاتي أناني سطحي وتافه، بعكس الفن البروليتاري فهو حقيقي لأنه يعبّر عن حاجات ووعي الشعوب وتطلعاتها السياسية والثوريّة.

فالجمال إذاً هو موهبة الفنان الذاتيّة كإمكانيّة لخلق فني، ونتيجة موضوعيّة ماديّة لهذا التفاعل مع الموضوع.

٤ - الجمال موجود في كل المجتمعات الرأسماليّة والبرجوازيّة، ولكن هذا الجمال يجعله المستغلون غريباً عن مبدعيه، ومفهوماً غير اجتماعي بعيد عن النظرة الماركسية التي ترى الإنسان كائن بيولوجي واعي مفكر، يطور غرائزه الحيوانية، ويعتمد على علاقاته الإجتماعيّة.

لهذا يجب أن نجعل الشعور الجمالي اجتماعيّاً، وعلينا قبل كل شيء أن نغير الواقع تغييراً حاسماً ونجعله انسانياً حقاً، فالعامل عندما يقوم بعمل اجباري يصبح عبداً للشيء، وهو هنا يسلب من انسانيته، ويفقدها بسبب الفن الذي خلقه، وهذا نراه في المجتمع الرأسمالي والبرجوازي حيث يشعر العامل بغربة عن عمله الفني الجميل، وبعدم إرضاء لحاجاته الجمالية، لأن العمل لا يعبر عن تطلعاته الثورية، ومختلف عنه كلياً.

٥ - يرى ماركس وانغلز أن الحرية أساس الجمال الحقيقي، فالحرية الشرط الأساسي والأهم في الجمال، وهي مصدره وجوهره، حيث كل ما هو حر، وقبيح كل ما ليس حراً، فالحرية هي حالة الإنسان الطبيعية، وهي في الوقت ذاته نتيجة نضال طويل وعملية اجتماعية معقدة. فلذلك العلاقة الخلاقة بالعالم التي تقدمها البروليتاريا هي علاقة أكثر حرية وتطلعاً لمستقبل الإنسان.

وهنا لا بد لنا من الإشارة إلى أن اللذة الجمالية الناجمة عن فن ثوري نضالي، لا تتناقض واللذة الجمالية الصادرة عن وحدة الإنسان الروحية مع العالم، لأن هدف العمل الثوري الوصول للإنسجام الكامل بين الإنسان والطبيعة، ولأن وحدة الإنسان الحقيقية مع الواقع تتم عن طريق التغيير الثوري للحياة.

٦ - إن مفهوم ماركس وانغلز الفلسفي العام، هو كل ما يحدث لذة جمالية إنما هو حر، حق، ثوري، متطور عضوياً، لا يحمل صفات الحيوانية، ومنسجم مع مجتمعه، ويعتبر قبيحاً يثير الإشمئزاز جمالياً كل ما هو مذل، ظالم، قاسي، لا ثوري. إذاً تتلخص نظرة ماركس وانغلز إلى الميزة التاريخية، إلى الطبيعة والمجتمع والفن، أثناء نضالها ضد المثالية التي اعتبرت تمجد الأوضاع القائمة. فكان الحل عند ماركس وانغلز لموضوع الجمالي هو الكشف عن الأسس الحياتيّة، الماديّة والعمليّة التي نشأ عنها الجمالي، وإلى تفسير هذا الجمالي من وجهة نظر ثورية، متكاملة وتاريخية وشخصية.

إذاً أنشأ ماركس وانغلز نظامهما الفلسفي الجمالي حين كان الفن يخطو

خطواته الأولى، لكنهما اكتشفا بما عرف عنهما من عبقرية، قوانين موضوعيّة راسخة وخصائص مبدئيّة للفن الإشتراكي وطرحا موضوعات فلسفية جماليّة، لا تزال حتى الآن تحتفظ بقيمتها الحياتيّة العمليّة، من هنا نَنتهي إلى القول أن الفلسفة الماركسيّة هي فلسفة إنسانيّة تهدف إلى وضع حد لعبوديّة الإنسان وتحريره، للوصول به إلى مجتمع حرّ حقيقي.

أخيراً، اختصر ستالين كل ذلك فكتب يقول:(١٥) «الماركسيّة هي العلم الذي يقوم بدراسة قوانين تطور الطبيعة والمجتمع، وهي العلم الذي يدرس ثورة الطبقات المضطهدة المستغلة، كما أنها العلم الذي يصف لنا انتصار الإشتراكيّة في جميع البلدان، وأخيراً هي العلم الذي يعلمنا بناء المجتمع الشيوعي» كما أنها بداية مرحلة جديدة تصبح فيها الفلسفة سلاحاً علمياً في أيدي الطبقات الكادحة التي تناضل من أجل تحريرها.

المراجع (ماركس)

١ - الفلسفة الماركسيّة جذورها وماهيتها، تيودوراو يزرمان، ت عبد السلام رضوان، دار الفارابي، بيروت، ١٩٨١، ص ١٧.

٢ - رأس المال، برزوي، مكتبة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٧١، ص ١١١٢.

٣ - أصول الفلسفة الماركسيّة، ج ١، جورج بولتيزر، المكتبة العصرية صيدا، بيروت، ص٤٣، ٤٥، ٢٠، ٢٢.

٤ - Problems in class analysis, G carchedi 1983, p. 88.

٥ - Making sense of Marx, Jon Elster cambridge university press, 1984, p. 55, 92, 318.

٦ - الموسوعة الفلسفية، معهد الإنماء، ص ١١٦٣.

٧ - معجم الفلاسفة، جورج طرابيشي، ص ٥٧١.

٨ - علم الجمال الماركسي، تأليف مجموعة من الفلاسفة السوفيات، ت، يوسف حلاق، مراجعة اسماء صالح دمشق - ١٩٦٨، ص ١٣١، ١٣٥- ١٣٦.

٩ - أصول الفلسفة الماركسية، ج ٢، ص ٢٦٥.

(١٥) را اصول الفلسفة الماركسية، ج ١، ص ٢٠-٢٢

شيلر

ولد يوهان كريستوفر فردريش شيلر عام ١٧٥٩ في ألمانيا، أبوه جراحاً في الجيش، اشتهرت والدته بولعها للشعر. كان يحب الوحدة والإنطلاق في الجبال والغابات، وتدل اسئلته في مرحلة الطفولة على حيرة ميتافيزيقيّة، وحب لمعرفة سر الوجود. فهو مشبع بالطبيعة ومليء بالحياة وبشعور الحرية[1] بكل معنى الكلمة، كان وهو فتى حساس يستمع إلى أمه، إذ تصف له لقاء المسيح بمريديه، فلا يملك إلا البكاء والركوع على الأرض خاشعاً يمجد الله.

اتجهت نية أبويه منذ طفولته إلى الحاقه بخدمة الكنيسة ولهذا ذهب إلى مدرسة من مدارس اللغة اللاتينية تمهيداً لإرساله إلى إحدى كليات اللاهوت، وهناك أظهر ميلًا إلى تذوق الشعر اللاتيني، وقد تلقّف خطوط المعرفة الأولى على يد كاهن - موزر - وبعد انتهاء دراسته لم يستطع المتابعة لأن دون فيرتمبرغ اختاره للالتحاق بمدرسته الحربية، وجعلها بمعزل عن كل المؤثرات الخارجية، وأخضعها لنظام قاس. فرضخ أبوه لرغبة الدوق وكتب الأقرار المطلوب بعدم ترك ابنه خدمة الدوق طول حياته. تعلم شيلر في المدرسة الحربية اللغات اليونانية واللاتينيّة والفرنسيّة والرياضيات والجغرافيا والتاريخ ودرس القانون في فرع الحقوق، وهو لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره. في هذه الفترة لم يبد شغفاً به، ثم انتقل إلى مدرسة الطب، وتلقى دروساً في علم النفس والأخلاق والجمال، كما عمل على دراسة الفن الدراماتيكي. وبعد

---

(١) را: Thomas carlyle, life of Shiller, p. 277.

تخرجه عين طبيباً، وكره عمله ولم يتصف بالمهارة في آدائه، فاقبل على القراءة والأدب بعد أن كانت محرمة عليه طوال مدة دراسته، كما قام بكتابة أول مسرحية مشهورة له وهي اللصوص، ويعبر فيها على: إن كل راسم للطبيعة البشرية إن هو أراد إخراج صورة صادقة للعالم كما هو العالم، لا صورة خيالية له لما يريده، فان من أراد محاربة الرذيلة وتعزيز الأخلاق، والنظام الإجتماعي ضد خصومها، عليه أن يعبر عن وجه الجريمة، في كل مقابحها ويضعها أمام أعين الناس في عنفوان شرها، وعليه أن يوضح غوامضها المظلمة، ويتعرّف تعرفاً حميماً إلى مشاعر تنفر نفسه لفظاعتها[٢].

وحياة شيلر في هذه الفترة التي عاشها في فيمار وينا تهمنا، لأن فيمار كانت مشعة بالفكر والأدب في تلك الأيام، ويرجع الفضل في ذلك إلى دوق فيمار وثقافية الرفيعة وتشيعه للأدباء والمفكرين. تعرّف شيلر بالمجتمع الأدبي، ثم قابل غوته، وبعد ذلك توطدت الصلة بينهما إلى أبعد حد حين أدرك غوته تعدد جوانب شيلر وأنه ليس مجرد مؤلف لمسرحية ناجحة مثل اللصوص، وساعده أصدقاؤه في الحصول على وظيفة ثابتة. واتجه في هذه الحقبة إلى تعمق التاريخ وأعجب بعض المفكرين بكتاباته التاريخية إلاّ أن البعض الآخر أرجع شهرة هذه المؤلفات إلى قلة المثقفين بالكتابة التاريخية في المانيا، خلال القرن الثامن عشر. كما أرجعها كذلك إلى المانيا، خلال القرن الثامن عشر، كما أرجعها كذلك إلى شهرة شيلر شاعراً، ومؤلفاً مسرحياً. ومهما يكن من قيمة أبحاث شيلر في التاريخ، فقد أفادته في مسرحياته التاريخيّة وفي محاضراته في جامعة ينا، حيث اختار موضوع الجمال بدلّا من التاريخ فازداد الإقبال على محاضراته.

وفي هذه الفترة قل اهتمام شيلر بالفلسفة وازدادت عنايته بالشعر، ويرجع ذلك إلى تأثير غوته، لأنه كان يرى الشعر في منزلة أسمى من الفلسفة. وبهذا يصح اعتبار الشاعر في نظر غوته هو الإنسان بكل معنى الكلمة، وكان ينظر إلى الأشياء ويستوحي صورة العالم وينقدها في ذلك الإطار الخارجي،

---

(٢) را· شيلر، مسرحية اللصوص، ص ٥-٦.

وعلى الرغم من تأثير غوته على شيلر، فقد كان على النقيض منه، يتمتع بفكر ذاتي منطو على نفسه، ويعبر عن عواطفه الشخصية ومشاعره الداخلية، ولم يلق بالّا بما يحيط به من حيث اهماله لنفسه فلم يلتفت إلى هندامه وزينته. لذلك وجوده لم يكن، إلا بالنسبة إلى مثله الأعلى الذي دافع عنه. من هنا نلاحظ معاناة شيلر من النقاد بين الفكر النير والواقع المؤلم، وقد أثر هذا على جسده. هذا ملخص لحياة شيلر المؤثرة والعَميقة إذ توفي عام ١٨٠٥. ولا يختلف المؤرخون في الثناء على شيلر وتشامخه. واعتزازه بذاته، إذ اعتقد بوجود قوة في الإنسان تساعده على التسامي والتحليق بعيداً.

فلسفة الجمال عند شيلر

تقوم فلسفة شيلر على فكرة العدالة والحرية، في الوقت الذي كانت أصوات العمال في فرنسا وانكلترا، ترتفع مبشرة بمستقبل مشرق لهذه الطبقة، فقد كان من أفصح المعبرين عن آراء الجماهير في ألمانيا لتحسسه بها.

ومن المسرحيات المهمة إلى جانب مسرحية اللصوص، والتي كانت مرآة عصره، مسرحية الاشقياء على لسان أبطالها، كما أثرت في عمق الشعب الألماني، فأصبح لأول مرة بعد «لوثر» يدين بحرية الفكرة والإرادة، لا في نطاق الدين وحده، بل في الميدان السياسي.

«استهوى شيلر حب الجمال والخير، فبات يشعر من واجبه أن يحيا لهما وبهما، وعاشر أميناً لهذا الواجب طيلة حياته، ومن أحسن ما قيل عنه، انه يبذل من نفسه، ولم يأخذ شيئاً. إذاً أهمية شيلر هو طبيعته المؤمنة إلى جانب قوة التحرر، فلم يكن ثمة انفصال بين الإنسان والشاعر، فقد نذر نفسه للشعر وغاياته نذراً كاملًا من كل روحه وقلبه وبذل دون أن تستبد فكرة الأثرة أو الطمع أو الطموح أو السعي وراء الرفاهية.

لذلك نستطيع القول أن شيلر وغوته طبعاً أدب القرن التاسع عشر بطابعهما الثنائي المختلف اللونين، كما انضم إليهما ليسنغ بروحه حيث بقيت

مؤثرة فيهما طويلاً[٣].

أدرك شيلر مدى اختلافه عن الفلاسفة الذين تقتصر مهمتهم على التأمل البحث، ولهذا قال في رسالة إلى فيتشه: «انني لا أود توضيح أفكاري إلى الآخرين، بل أود أن أقدم لهم روحي بأسرها كما أحاول التأثير في أحاسيسهم، بالإضافة إلى عقولهم»[٤] كما قال «انه في الوقت الذي يطرح فيه الفيلسوف خياله جانباً، وفي الوقت الذي لا يعني فيه الشاعر بالتجريد، فإنني أرى نفسي مرغماً عندما أعمل شاعراً وفيلسوفاً في نفس الوقت، والإحتفاظ بالقدرتين (الخيال والتجريد)، ولن أستطيع المحافظة على تجانس القدرتين، إلا اعتماداً على جهد فكري باطني مستمر»[٥].

وبالاطلاع على ما قدمه شيلر نجد أن تجربة الجمع بين الشعر والفلسفة هي تجربة لها أهميتها وإن كان لا يحبذها الكثيرون. ومن الملاحظ أن فلاسفة اليونان كانوا يستخدمون الشعر كأداة للتعبير عن آرائهم، ويذكر شيلر في رسالته السادسة في التربية الجمالية فيقول: «وإذا ركّزنا الإنتباه على طابع العصر، ستدهش بغير جدل للتباين الذي سنلحظه بين حالة الإنسانية في الوقت الحالي، وحالتها فيما مضى، وعلى الأخص عند اليونانيين، وما يقال في الإشادة بحضارتنا ورقينا، ولن يكون من صالحنا في حالة المقارنة بأحوال اليونانيين، الّذين جمعوا بين سحر الفن، ووقار الحكمة، وسنشعر بالخزي عند ذلك لا لتميزهم بالبساطة التي تعد غريبة عن عصرنا، بل لأنهم كانوا منافسين لنا، كما كانوا بحق في أغلب الأحيان، أفضل نماذج لنا في كل نواحي التفوق التي تشعرنا بالأسى، بسبب تكلف أحوالنا. واليونان بفضل جمعهم بين اكتمال الشكل واكتمال المضمون، إذ التقى عندهم عمق الفلسفة بالجوانب الخلاقة، كما التقت الرقة والحيوية، فاستطاعوا تحقيق التآلف بين الخيال في نضارته، وعنفوان العقل في صورة انساتية رائعة.

(٣) را شيلر، تمثيلية هرلية، ت امين رويحة.
(٤) را تراث الانسانية، مج ٢، ص ٨٢١
(٥) را: را٠ م ع

في ذلك الوقت لم يكن هناك انفصال بين الجانب الحسي والجانب العقلي، فلم يظهر بينهما خلاف يدعو إلى تعارضهما، أو إقامة حدود تفصلهما، فالشعر لم يكن شعر مناسبات، والتأمل لم يتلوّث بعد بالسفسطة، وكان من المستطاع اضطلاع كل من الشعر والفلسفة بنفس الدور باعتبارهما ينشدان الحقيقة، كل وفقاً لطابعه وخصائصه. فمهما حلقت الروح بعيداً، فإنها لا تنسى تحديد موضوعها، ومهما اضطرت إلى إقامة تقسيمات مادة، فإنها لا تضطر إلى المسخ أو البتر. ولقد قامت بتجزئة الطبيعة الإنسانيّة، ووزعت مكوناتها المختلفة على مجموعة الآلهة، ولكن هذا لم يعن تمزيق هذه الطبيعة إرباً. فعلى العكس مثلت هذه الآلهة الإنسانية مكتملة، باتباع سبل مختلفة، لأن الإنسانيّة كانت على الدوام ممثله في صورة كل إله بمفرده، فكم هناك من اختلاف بينهم وبيننا. فعندنا كذلك قد قسمت صورة الإنسانيّة على نطاق واسع بين الأفراد، ولكن هذه القسمة قد بدت ذات طابع جزئي، فلم تظهر الأجزاء في صورة وحدات متكاملة، ولهذا علينا أن نتعرّف إلى كل فرد على حدة، حتى نستطيع أن نحيط بالإنسانيّة إحاطة كاملة، وربما شعرنا بالميل إلى القول بأن الملكات الإنسانيّة، تظهر وكأنها تعمل منفردة، مثلما تبدو عندما يقوم بدراستها علم النفس، ولهذا فإننا لا نرى أفراداً متكاملين، بل نرى طوائف كاملة من الناس لا يقومون بتنمية أكثر من جانب واحد من قدراتهم بينما لا يظهر الباقون أكثر من آثار واهنة من طبائعهم، تجعلهم يبدون مثل النباتات العاجزة عن النمو. ويتابع شيلر فيقول في رسالته السادسة: «ولن استطيع إخفاء تقديري للميزات التي يفخر الجيل الحاضر بها، إذا نظر إليها في مجموعه، ونحن إذا اتبعنا المنطق رأينا أننا قد تفوقنا على أفضل صور مجتمعات الماضي. والسؤال هنا ما هو سر المحنة التي تعرض لها الناس من ناحيتهم الفردية برغم كل المميزات التي حصلوا عليها في مجموعهم. ولماذا تميّز الفرد أيام اليونانيين بمميزات جعلته أفضل ممثل لعصره. ولماذا لا يستطيع الفرد الحديث مماثلته في هذا الشأن. إن هذا يرجع إلى تأثر اليونانيين بالطبيعة ووحدتها، ومحاولتهم الإقتداء بها. أما بدا من تمزق في حالة المحدثين فيرجع إلى الفهم واتجاهه إلى التحليل والتمزيق.

إن ما أصاب الإنسانيّة الحديثة من جراح إنما يرجع إلى الحضارة، فقد تطلبت التجربة بعد اتساعها، وما تحتاج إليه من دقة في التأمل، وجوب إقامة قسمة حادة بين العلوم. واقتضى جهاز الدولة المعقد توزيع المهام والمراتب، فأدى هذا إلى تمزق أواصر الطبيعة الإنسانيّة، وإلى حدوث صراع مدمر بين الملكات التي كانت متآلفة، وحدث عداء بين ملكة الحدس وملكة الفهم، وأقام كل منها حدوداً حوله، ونظر بعين الشك والريبة إلى كل من يحاول الإعتداء على هذه الحدود. وأصبحت أفعالنا مقصورة على مجال واحد، كما أصبحنا في قبضة سيد واحد، يميل في أكثر الأحيان إلى قمع باقي ملكاتنا. فمن ناحية يفسد خيالنا المترف كل الثمار التي حصل عليها الذهن، ومن ناحية ثانية، تطفئ روح التجريد جذوة الخيال المشتعلة[٦]. من هذه المقتطفات للرسالة السادسة التي قارن فيها شيلر عهده بأحوال اليونانيين، نرى أنه يتحدّث عن وحدة الإنسان، وعدم تمزقه في المجتمع اليوناني القديم على الرغم من حرمانه لخصائص الإنسانيّة التي يتمتّع بها انسان اليوم (أي أيام شيلر)، فالفرد لا يتمتع بهذه الوحدة مع الطبيعة ولا يحاول تقليدها، بل هو في صراع دائم مع العلم والتجربة للسيطرة عليها، فقسم العلوم إلى أجزاء للتفرد والهيمنة على كل جزء من أجزائه، هذه القسمة أدت إلى سلب الإنسان وحدته، فمزقت أواصر وحدته وطبيعته الإنسانية، وحدث الصراع القائم بين ملكة وأخرى بدلًا من أن تكون هذه الملكات وحدة واحدة متآلفة للوصول إلى توافق هذه الطبيعة فتنعكس على المجتمع ككل. إذاً هذا الصراع المميت أدى إلى انفصال بين الجانب الحسي والجانب العقلي، بينما حافظ عليه اليونان القدماء فوصل بهم الأمر إلى الحقيقة المنشودة، والوحدة المطلوبة. بعد هذا التفحص من قبل شيلر لمجتمعه وللمجتمع اليوناني الذي درس تعاليمه كان إيمانه بوجود صراع وانفصال بين الحسي والروحي في مجتمعه - في تلك الفترة - فتركّزت نظريته على وجود طريقين، وإن الإنسان مرغم على اتباع هذين الطريقين وتلبية مطالبهما، ومحاولة التوفيق بين تعارض كل منهما مع الآخر، ذلك أن شيلر قال انه لا يمكن اعتبار أن الإنسان حراً إلاّ إذا حقّق هذا

(٦) را· تراث الانسانية، الرسالة السادسة ص ٨٢٩-٨٣٠.

التوافق. ووجد السبيل الأمثل لحصول ذلك ألا وهو العنصر الجمالي، الذي يوحد بين المادة والشكل، أي حسي مرتبط بالجانب الطبيعي المقيد بالزمان على أساس انه كيان مادي له حدود متناهية، أمّا الجانب الروحي أو العقلي الذي أسماه شيلر الجانب الصوري، فهو ينبع من الإنسان وطبيعته العقلية وتعلقه بالمطلق، حيث تُضخم الذات فلا تخضع للحسن، وكأننا خارج نطاق الزمان، وبأنها صوت كلي يعبر عن الروح الإنسانيّة كلها. ولتحقيق هذا التوافق النفسي في الإنسان - من ناحية ولتخليص مجتمعه من الشرور من ناحية ثانية، لا بد لنا من اللجوء إلى الفن، والعناية بالجمال، لأن الإهتمام به هو الذي سيوصل الإنسان إلى الحرية، حيث يحصل التوافق.

ويعبر شيلر عن رأيه فيقول: «إن الطبيعة هي التي تسيّر الإنسان إذا رأته عاجزاً عن استخدام حريته وروحه، والإنسان عادة لا يستسلم للطبيعة فيحاول اكتشاف أسرارها بعقله فيخضعها له، ويعرف نفسه، مما يؤدي به الأمر إلى الإيجابية تجاه الدولة حيث فرضت عليه قوانينها الطبيعية فجعلتها ضرورة، وذلك بعد سيطرة العلوم الخاضعة للضرورة والقوانين مما أبعدها عن كل ما هو روحي، فمزقت بذلك كل ماله وحدة أصلية، وأدى ذلك إلى تحرر الدولة وعدم حاجتها إلى قدراتنا إلا بالنذر اليسير، فحددت دور لكل فرد في المجتمع، وهذا أضعف الخيال والحرية عند الفرد التي تؤكد علماً وجوده وذاته». من هنا ظهر أهمية الفن عند شيلر، وليس المقصود عنده الفن الخاضع للقواعد والقوانين، وإنما الفن الروحي العميق، الذي لا يماثل العلم في قوانينه وضروراته. وبالعودة لكلام شيلر في رسالته التاسعة نرى محاولته شرح دور الفنان وكيفية الجمع بين واقعه وذاته أي بين مجتمعه وروحيته فيقول: «لا جدال أن الفنان ابن زمانه، والويل له، إن كان هذا يعني خضوعه الكامل له، أو حتى أن يكون من المفضلين في نظر هذا الزمان. فيا حبذا لو التقط إله خيّر الطفل في الوقت المناسب من أحضان أمه. ويا حبذا لو أرضعته لبناً ينتمي إلى عصر أفضل، واستطاع أن يرعاه حتى يصل مرحلة النضج تحت ظل سماء اليونان. والفنان مضطر إلى اختيار موضوعه من الحاضر. أما الشكل الذي يظهر فيه هذا الموضوع، فلا بد أن يستعيره من

زمان أسمى وأمجد، أو من موضع يتعدى كل زمان، أعني من وحدة وجوده المطلقة التي لا تتغير فهناك في أعماق كيانه، الذي يماثل الأثير في صفائه، ينساب ينبوع الجمال، دون أن يتلوّث بفعل فساد الأجيال والعصور المتلاحقة، لقد سجّد الرومانيون طويلًا في القرن الأول الميلادي أمام قياصرهم، بينما وقفت تماثيل الآلهة شامخة الرأس، كما ظلت المعابد مقدسة في أعين الناس، حتى بعد أن أصبح الآلهة موضع سخرية. وبدت جرائم نيرون مثيرة للأشمئزاز بالمقارنة بالأبنية الرائعة التي طغت بمظهرها على هذه الجرائم وفقدت الإنسانيّة عزتها وكرامتها. ولكن الفن استطاع انقاذها وحفظها في أحجار باقية الأثر. إن الحقائق تستطيع أن تحيا في وسط الخداع. وأصل الأشياء سيستعاد يوماً حتى من خلال صوره. وكما استطاع الفن الرفيع أن يحي الطبيعة المحيدة، فإنه كذلك يستطيع أن يتقدمها، وبفضل إلهامها يبدع. فقبل أن تشع الحقيقة في أعماق القلب، يكتشف الخيال ملامحها، لأن قمم جبال الإنسانيّة تبدو متوهّجة في الوقت الذي يخيم الظلام في أوديتها. ويستطيع الفنان أن يؤمن نفسه في وجه فساد زمانه الذي يحيط به من كل جانب بأن يزدري معتقداته. وإن ينظر إلى أمجاده وشرائعه الخالدة. بدلًا من أن يفكر في الحظ وتفاهات الحياة اليومية، وأن يسعى لإبداع «المثال»، بعد التوفيق بين الممكن والضروري[7]، فهو يحث على الإعتراف بضرورات الحاضر، دون الخضوع لها خضوعاً مطلقاً؟ فشيلر يدعو بوجود مطلبين مختلفين عند الإنسان، الأول: يقول بضرورة الخضوع للواقع والضرورات المادية، فيصبح الإنسان جزء من الواقع أو العالم، وهو الجانب الحسي، والثاني وهو الجانب العقلي الذي يسعى بهيمنته إلى إخفاء كل العوائق الطبيعية. إذاً هذان الحافزان متعارضين ومن الواجب علينا استعادة وحدة الطبيعة الإنسانيّة، ولذلك يفكر شيلر في بادئ الأمر في الحل فيقول: إنه من الواجب خضوع الجانب الحسي للجانب العقلي دون أي شرط، ولكنه يجد أن ذلك لا يحلّ المشكلة، فسيبقى الإنسان هنا مشتتاً في حال سيطرة العقل على الحس ولا يشعر الإنسان بانسجامه مع واقعه ومجتمعه كما أنه

---

(٧) را م.ع الرسالة التاسعة

يجب عدم طغيان الواقع على الشخصية الإنسانية فتبقى مستقلة وحرة وقادرة على مواجهة الحس إذا تجاوز حدوده.

إذاً لا بد هنا من تحقيق غايتين: الأولى الحصول على قدر كبير من المادة من حيث تعاطي الإنسان مع العالم، والثانية تقوية الجانب الشخصي الإرادي الحر بجعله مستقلًا عن العالم الخارجي. وفي حال تعاون هاتان الغايتان يصل الإنسان إلى مرتبة عالية من الحرية والفهم والإنسجام مع هذا الواقع من حيث استيعابه له، مما يؤدي إلى توافق كامل في طبيعته الإنسانيّة. لذلك بتجاوز أي حافز حدوده يؤدي إلى نتيجة عكسية، أي في حال الهيمنة الحسية، أو الهيمنة العقلية، يؤدي ذلك إلى ظهور حافز جديد في الإنسان هو حافز اللعب، وهذا الحافز يشرحه شيلر في رسالته الخامسة عشرة فيقول[٨]: «لعلك قد شعرت بإغراء على الإعتراض وعلى الظن، بأننا قد حططنا من قدر الجمال عندما جعلناه مجرد لعب. وربما ظننت أن الأشياء الجميلة قد انحطت إلى مرتبة الأشياء التافهة، التي ارتبطت في أذهاننا بكلمة «اللعب، فيجب ألا يسيء هذا الاصطلاح إلى مكانه الجميل الذي ننظر إليه أساساً من أسس الحضارة إذ جعلناه مجرد لعب. وألا يتعارض ذلك مع الفكرة التجريدية عن اللعب التي لا يلزم أن تكون مرتبطة بالذوق الجمالي».

وشيلر يرى أن كلمة لعب لا تعني الأشياء المادية أو الغايات المادية، التي نربط بينها وبين اللعب. وليس هناك من اعتراض على كلمة «لعب» ما دمنا نشعر باكتمال الشخصية الإنسانية وتوافقها.

إذاً دور حافز اللعب عند شيلر هو الجمع بين الحافز الحسي من ناحية وهو مختص بالجوانب المادية، وبين الحافز العقلي أو الصوري وهو يعنى بالخصائص الشكلية أو الصورية في الأشياء وما يتعلّق بصلاتها بملكاتنا العقلية، ولذلك فان موضوع حافز اللعب هو الجمع بينهما أي تحقيق الشكل الحسي أو الجميل. والسؤال هنا يطرح نفسه كيف يتحقّق هذا الجميل بتوفيقه بين الحافزين عن طريق حافز اللعب، بمعنى آخر كيف يتحقّق الجمال باعتباره

---

(٨) را: الرسالة الخامسة عشرة.

الكمال الإنساني، فهو لا يمكن أن يكون إلا الجامع للجانبين الروحي والمادي، ولذلك فإن تحقيق هذا الجمال هو مسألة صعبة، وتذوق هذا الجمال يؤدي إلى دور فعال في إعادة التوازن بين الحافزين العقلي والحسي، فالجمال يدفع الإنسان الغارق في الماديات إلى تأمل الشكل وإدراك الفكر، كما أن الإنسان البعيد عن الماديات سيعرف أهميتها عندما يتأثر بالجمال. لذلك يقف الجمال في موقع وسط بين المادة والشكل، مما أدّى إلى صعوبة التوفيق بينهما، لذلك عجز كثير من الفلاسفة في ذلك لاعتمادهم على الفهم ولفصلهم بين الجانب الروحي والحسي.

أمّا المرحلة الجمالية فهي مرحلة لها أهميتها على الرغم من الإعتقاد السائد بأنها لا تؤدي بنا إلى كشف أية حقيقة، والواقع أن تأمل الجميل يحقق أهمية كبيرة لدينا، وهي شعورنا بالحرية، وبقدرتنا على تجاوز الطبيعة، فعن طريق الجميل نشعر بانسانيتنا، فالعمل الفني الحقيقي يجعلنا نشعر بحرية أرواحنا وبقدراتنا على تحقيق التوافق بين العقل والحس، وهذا هو دور الفنان الأصيل الذي يستطيع تحطيم كل مظهر مادي بواسطة الشكل الروحي.

ويتابع شيلر شرحه لمرحلة التذوق الجمالي فيجعلها تتوسط المرحلة الطبيعية والمرحلة الأخلاقية، ولا يمكن تصور إنسان في صورة طبيعية خالصة، إذ يمر أكثر الناس وحشية في لحظات روحية وتأملية، ولكن هذا لا يؤدي إلى بلوغ المرحلة الأخلاقية، لأنه لن يصادف المطلق الذي يسعى إليه في الأشياء الطبيعيّة والمتناهية، وتحرره من الوقائع الطبيعيّة لا يتم دفعة واحدة، لذلك يظل الإنسان تحت تأثيرين متصارعين حتى الوصول إلى تحويل الطبيعة موضوعاً لفكرة، فيفرض قوانينه وقواعده عليها، مما يؤدي إلى تشكيلها وفقاً لمصلحته ورغباته، وهنا يكون الإنسان قد تخطى مرحلة الخوف من الطبيعة، ووصل إلى المرحلة الأخلاقيّة، ولا يفهم من ذلك أن الإنسان بوصوله إلى هذه المرحلة يتمتع بحرية مطلقة لأن طبيعته تتبع عالمين وهما عالم الحس وعالم الروح، لذلك كانت المرحلة الجمالية التي تجمع وتوافق بين المادة والروح، المتناهي واللامتناهي، الحرية والضرورة، وهذا ما يؤكد على قدرة الفن في إثبات توافق الجانبين الروحي والطبيعي. من هنا كانت

دعوة شيلر إلى أهمية التربية الجمالية، فهي العنصر الفعال لخلق توافق فعلي في المجتمع حيث أوجدت توافقاً في الفرد، وهذا لا بد من أن يؤدي إلى التوافق المجتمعي.

لذلك نخلص إلى أن الجميل قادر على إسعاد العالم، حيث تلاشى كل ضرورة، إلى جانب عالم الطبيعة حيث يسود الحافز الطبيعي، فيتم التوافق بين الحافزين.

إذاً أراد شيلر أن يوضح وجود انفصال بين عالم الحرية (العالم العقلي) وعالم الضرورة وربط هذين العالمين بواسطة الجمال الذي يتمثّل بالعمل الفني وذلك باعتباره شكلًا حياً تجتمع فيه المادة مع الشكل، ولذلك ينبه شيلر الناس إلى أهمية الفن وقيمته الميتافيزيقيّة حيث يلعب دور الواسطة لتحقيق التوافق بين الفرد والمجتمع، ولذلك يشدد على وجوب الحرية في الفن حتى يتحقّق الهدف المطلوب منه.

مراجع شيلر

١ - Thomas carlyle - Life of shiller - London - chapman and halle. L.D.

٢ - شيلر، تمثيلة هزلية، تعريب أمين رويحة ١٩٥٠

٣ - فريدريك شيلر، مسرحية اللصوص - ترجمة سمير عبده - دار مكتبة الحياة - بيروت.

٤ - تراث الإنسانية، مج ٢، ص ٨٢١.

نصوص مختارة من ظاهريات الفكر - هيغل[1]

في الإدراك: «إنني أدرك الشي كواحد، وعلي أن أجعل طابع «الواحد» ثابتاً له. وإذا حدث أثناء الإدراك شيء مناقض لهذا لوجب علي أن أفسره على أنه منتم لتفكيري. والآن، ثمة كيفيات متنوعة قائمة في الإدراك تبدو لي كيفيات للشيء ولكن الشيء «واحد» ونحن نكون في أنفسنا على بينة بأن هذه الكيفيات تعدد، وأن الشيء لم يعد وحدة. فهذا الشيء هو في الواقع أبيض في نظرنا، وله مذاق في لساننا، ومكعب في لمسنا، وهكذا. فتعدد هذه الجوانب لا يأتي من الشيء ولكن منا، ونجد أن هذه الكيفيات كلا منها منفصل عن الآخر، ذلك لأن الأعضاء التي تأتي بها متميزة في ذاتها، فالعين متميزة عن اللسان وهكذا. وبالتالي فنحن بمثابة الوسيط الكلي، تكون عنده هذه العناصر منفصلة بعضها عن البعض موجود كل منها بذاته. ومن ثم فمن حيث اعتبارنا لأنفسنا كوسيط تنتمي فيه الكيفيات إلى تفكيرنا، نحتفظ بتجانس الشيء وحقيقته «كواحد» ونحافظ عليه».

(ص ١٦٩ - ١٧٠ ترجمة بايلي - ص ١٠٠ جـ ١ ترجمة هيبوليت).

العقل الملاحظ. «إن العقل كما ينبثق مباشرة في شكل وعي يقيني بكونه الحقيقة كلها، يتخذ الحقيقة في معنى الوجود المباشر، وكذلك يأخذ وحدة الأنا مع الوجود الموضوعي، بمعنى الوحدة المباشرة، وحدة لم يفصل العقل فيها بعد - ثم يوحد ثانية - لحظات الوجود والأنا، أو بعبارة أخرى الوحدة

---

(١) را ترات الاساية، مح ٢.

التي لم يصل العقل بعد لفهمها. فالعقل من ثم حين يظهر كوعى ملاحظ يستدير إلى الأشياء بفكرة أنه يأخذها كأشياء حسية مقابلة للأنا. ولكن عمله الفعلي يناقض هذه الفكرة. ذلك لأنه يعرف الأشياء، فهو يحول طابعها الحسي إلى تصورات. أعني إلى نوع من الوجود هو في ذات الوقت أنا، فهو يحول الفكر إلى فكر موجود، أو الموجود إلى موجود مكون تكويناً فكرياً، ويؤكّد بذلك أن للأشياء حقيقة من حيث كونها مجرد تصورات».

(ص ٢٨٢ ترجمة بايلي - ص ٢٠٥ جـ ١ ترجمة هيبوليت).

العقل المقنن: «... وثمة أمر آخر مشهور مفاده: «أحب لجارك ما تحب لنفسك» وهو موجّه إلى أي فرد في علاقته بفرد آخر، وهو يؤكّد هذا كقانون يجري بين كل فرد وآخر، أعني علاقة أو شعوراً. إن الحب الفعّال يستهدف محو الشر عن شخص واتيان الخير له. ولكي نفعل ذلك علينا أن نميز ما هو الشر وما هو الخير المناسب لمواجهة هذا الشر، ومم تتألف بوجه عام سعادة الفرد. فينبغي أن نحبه بذكاء، فالحب الغبي يجلب له السوء، ربما أكثر مما تجلب له الكراهية. إن الفعل الطيب الحقيقي، في أغنى وأهم شكل له يتمثل في العمل الكلي الذي تنهض به الدولة. وهو عمل لو قورن بعمل الفرد الجزئي لبدا هذا إلى جانبه عملًا تافهاً لا يكاد يستحق الحديث عنه.

«إن الجوهر الأخلاقي الصميم ليس له مضمون فعلي في ذاته، وإنّما هو فحسب مقياس لتقرير ما إذا كان مضمون ما قادراً على أن يكون قانوناً أو لا... ما إذا لم يكن لمضمون يناقض ذاته. فالعقل كمقنن لا يعدو كونه معياراً، فبدلًا من أن يضع القوانين ينهض بفحص ما هو موضوع بالفعل».

(ص ٤٤٣ - ٤٤ ترجمة بايلي - ص ٣٤٦ - ٤٨ جـ ١ ترجمة هيبوليت).

العدالة: «إن الكل هو توازن ثابت لجميع الأجزاء وكل جزء هو فكر في لبه، فكر لا يبحث عن إشباع فيما وراء ذاته، ولكن لديه الإشباع من ذاته من حيث كونه في حالة توازن مع الكل. هذا التوازن لا يمكن أن يعيش إلاّ إذا انخرطت فيه عدم المساواة، فيختل وبالعدالة يعود سيرته الأولى. فالعدالة

ليست مبدأ دخيلًا، وهي ليست كذلك عملًا مشيناً يتمثل في تبادل الحقد والغدر والجحود بطريقة غير معقولة تخضع للاعتباط والصدفة، تطبق القانون بنوع من الإرتباط غير المعقول، دون أية فكرة ضابطة أو فعل ضابط باقتراف الذنب أو اسقاطه، دون أي وعي بما ينطوي عليه ذلك. فعلى العكس من هذا، وجود العدالة في القانون الإنساني معناه العودة إلى الكل، إلى الحياة الكلية للمجتمع يجمع شمل العناصر التي تبدّدت بعيداً عن توازن وتناغم الكل. . . بهذه الطريقة تكون العدالة هي الإرادة الواعية بذاتها للكل.

(ص ٤٨٠ ترجمة بايلي – ص ٢٨ جـ ٢ ترجمة هيبوليت).

الفرد والدولة: «الذهن الواعي بذاته، لا شك يجد في سلطة الدولة حقيقته العارية البسيطة، وبقاءه. ولكنه لا يجد فيها فرديته من حيث هي كذلك، فهو يجد وجوده الجوهري، ولكنه لا يجد فيها ما يكون عليه لذاته. فهو يجد أن الفعل من حيث هو فعل فردي ينبذ بالأحرى ويطرح جانباً ويستعاض عنه بالطاعة».

(ص ٥٢٢ ترجمة بايلي – ص ٦٢ – ٦٣ جـ ٢ ترجمة هيبوليت).

«والنمط النبيل للوعي يجد ذاته إذن في ارتباطه بسلطة الدولة، بمعنى أن هذه السلطة ليست ذاته بل هي قبل كل شيء جوهر كلي، يجد فيها الذهن تحقيقاً لوجوده الجوهري، ويكون على وعي بغرضها ومضمونها المطلق. وإذ يرتبط الوعي ارتباطاً إيجابياً بهذا الجوهر، فإنه يقف موقفاً سلبياً من أغراضه الخاصة ومن مضمونه الخاص ووجوده الفردي، ويعمد إلى طمسها. هذا النمط من الوعي هو بطولة العمل، هو الفضيلة التي تضحى بالوجود الفردي من أجل الكلي، وتفسح من ثم لهذا الكلي في الوجود».

(٥٢٦ ترجمة بايلي ٦٦ جـ ٢ ترجمة هيبوليت).

نصوص مختارة من كتاب هيغل

المدخل إلى علم الجمال[1]

الفكرة

(١) را: هيغل، ت جورج طرابيشي



Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

- ١ -

الفكرة والروح المطلق

نبدأ **بالفكرة**: فتمحيصها سيكشف لنا عن العلاقات القائمة بين الفن وبين الميادين القريبة إليه.

قد يبدو من المفيد هنا أن نستعرض شتى المحاولات التي بذلها الفكر ليعقل الجمال، وأن نحللها ونصدر بشأن كل واحدة منها حكماً. ولكن هذا بالتحديد ما كنا فعلناه جزئياً في **المدخل إلى علم الجمال**، ثمّ إن الدراسة العلمية الحقيقيّة لا يمكن، من جهة أخرى، أن تكتفي بتمحيص ما أحسن أو أساء الآخرون فعله، كما لا يمكن أن نكتفي باستقاء المعلومات من عند الآخرين. ولعل الأجدر بنا، على العكس، أن نعيد إلى الأذهان باقتضاب أن الكثيرين يعتقدون أن الجمال بوجه عام، وعلى وجه التحديد من حيث هو جمال، غير قابل لأن ينحبس في مفاهيم، ويبقى بحكم ذلك موضوعاً يعجز الفكر عن إدراكه. وجوابنا هنا على هذا الفهم للأمور هو كالآتي: صحيح أن كل ما هو حقيقي بعتبر، حتى في أيامنا هذه، غير قابل للتصور وأن تناهي الظاهرة وعرضيتها الزمنيين هما وحدهما القابلان لأن يقعا تحت الإدراك، لكننا نعتقد نحن على العكس أن الحقيقي هو وحده القابل للتصور لأن أساسه هو **المفهوم** المطلق، وبتعبير أدق، الفكرة. والحال أن الجمال، بالنظر إلى أنه نمط معين لتظهير الحقيقة وتمثيلها، يعرض نفسه من كل جانب للفكر

المفهومي متى ما كان هذا الفكر يمتلك حقاً القدرة على صوغ المفاهيم. ونحن لا ننكر أن ما من مفهوم لحقه في أيامنا هذه من عشر الحظ ما لحق المفهوم نفسه: **المفهوم** في ذاته وبما هو كذلك: إذ يقصد بالمفهوم بوجه عام دقة وأحادية جانب مجردتان لمجهود التمثل ولمنتجات ملكة الفهم، مما يقضي على كل إمكانية لسوق كلية الحقيقة والجمال العيني في ذاته إلى مجال الوعي بواسطة الفكر. ذلك **أن الجمال**، كما سبق لنا أن أوضحنا (وكما سنعود إلى ايضاح ذلك لاحقاً)، **ليس تجريداً من تجريدات ملكة الفهم، وإنما هو المفهوم في ذاته، العيني والمطلق، وبتعبير آخر، الفكرة المطلقة.**

وحتى نعطي عن الفكرة تعريفاً أدق وأوضح، فسنقول أن الفكرة، من حيث أنها موجودة في ذاتها ولذاتها، هي أيضاً الحق في ذاته، هي ما يدخل في عداد الروح بصورة عامة، هي الروحي الكوني، الروح المطلق. وما الروح المطلق إلاّ الروح من حيث هو كوني، وليس من حيث هو خاص ومتناه. إنه يتحدّد على أنه الحق الكوني في حقيقته. صحيح أننا اعتدنا على وضع الروح والطبيعة في صف واحد، فكان هذه تعادل هذا مرتبة ومقاماً، وكان العلاقات القائمة بين الروح والطبيعة علاقات ند بند، علاقات صنوين لكل منهما استقلاله. لكننا نصادر هنا على تعارض بين الروح والطبيعة. **فالروح، الذي يتحرّر من الطبيعة ليعارضها، ليس هو الروح المطلق، وإنما الروح المتناهي الذي يتلقى حقيقته من الروح المطلق المطروحة فيه الطبيعة طرحاً مثالياً**. إنه الروح الذي يتمايز بفضل نشاطاته المحايثة وينحل إلى حدين متضادين: الطبيعة والروح المتناهي، هذين الحدين اللذين يمثلان فعلًا الفكرة الكلية، ولكنهما يمثلانها فحسب، من دون أن يكونا شكلها الحقيقي.

غير أن ذلك ليس سوى وجهة نظر الروح المتناهي الذي تكمن حقيقته بالأحرى في الروح المطلق الذي هو الإتحاد بين ذاته وبين الطبيعة. **فالطبيعة إذن لا وجود لها بالنسبة إليه إلاّ في الفكرة، بوصفها شيئاً** مفترضاً. وبالنظر إلى أن الروح نشاط يستطيع بفضله أن يميز نفسه عن نفسه، ينجم عن ذلك أن ما يصدر عن الروح بفعل التمايز، أعني الطبيعة، يتضمّن الفكرة والروح في كلتيهما، ولكن فقط مس حيث هما طبيعة؛ فالروح لم يرق بعد إلى حقيقته.

والروح يقدم دليلًا على سخائه حينما يبث في الطبيعة كل امتلاء كينونته، لكن هذا الامتلاء يتناقض وذاتية الروح على صعيد الوجود الفعلي. الطبيعة إذن شيء مفترض، مخلوق، وحقيقتها تكمن في مثاليتها، في سالبيتها. لكن الذاتية تتضمن ما هو مغاير لها؛ وتمتلك القدرة على وقوف موقف المعارضة منه وعلى معاملته على انه شيء سالب. إنها سالبية لامتناهية، نفي للنفي الذي الطبيعة ممثلته.

هذه المثالية وهذه السالبية اللامتناهية هما اللتان تشكلان المفهوم العميق لذاتية الروح. لكن الروح، من حيث هو ذاتية، ما هو بعد سوى حقيقة الطبيعة، وذلك ما دام لما يشكل بعد مفهومه لنفسه. **فالطبيعة لا تتبدى له بوصفها مغايرة، بوصفها ما فرضه هو نفسه، وإنما بوصفها ما هو مكوَّن غير تكوينه، بوصفها ما هو محدود وغير متجاوز؛ مع هذه الطبيعة تحديداً يقيم الروح، من حيث هو الذاتي، في وجوده المكون من الإرادة والمعرفة، علاقة هي كالعلاقة التي يقيمها مع موضوعية جاهزة التكوين لا يعدو هو نفسه أن يكون ندا لها**. هذا ما يفسر الطابع المتناهي للروح، **النظري والعملي على حد سواء**، ومحدودية المعرفة، ومحض الإمتثال للواجب في تحقيق الخير. هنا، كما في الطبيعة، لا يرقى التظاهر الخارجي إلى مستوى ماهية الروح الحقيقية، فإذا باللوحة التي تعرض نفسها لأنظارنا لوحة مشوشة تعج بشتى صنوف المهارات والأهواء والآراء والأهداف والمواهب التي يجدّ بعضها في إثر بعض ويهرب واحدها من الآخر، فتارة تتفق وطورا تختلف وتتناقض، مفسحة في المجال أمام المصادفة كيما تتدخل بأشكال بالغة التنوع في توجيه الإرادة والصبوات، وفي تعيين الوجهة التي تتجه إليها الآراء والأفكار، أما بتشجيعها والأخذ بناصرها وإما بتشويشها وتعكيرها. على هذا النحو يتبدى للعيان الروح المتناهي، الروح في تظاهراته الزمنية، الروح المتناقض مع نفسه، وبالتالي اللاغي، غير الراضي، التعيس. ذلك أن الترضيات التي يتم الحصول عليها على هذا النحو هي على الدوام، وبحكم طابعها المتناهي، محدودة، مرنَّقة، نسبية ومعزولة. لذا يتطلع النظر والوعي والإرادة والفكر إلى التسامي فوق مستوى هذه الدائرة، ويطلب ويجد في مكان آخر الشمولية

الحقة والوفاق والرضى: في لا تناهي الحقيقة. هذا الوفاق وهذا الرضى، اللذان إليهما ترفع عقلانية الروح الدينامية مادة تناهيها، يمثلان الكشف الحقيقي عما هو عالم الظاهرات منظوراً إليه من وجهة نظر مفهومه. فالروح يعقل التناهي بالذات بوصفه نفيه، فيدرك عن هذا السبيل اللامتناهي. وما حقيقة الروح المتناهي هذه سوى الروح المطلق. فالروح المطلق هو تلك الكلية، هو الحقيقة العليا.

تلكم هي النقطة التي سنبدأ منها تأملاتنا في الفلسفة، والتي بها نزمع أن نربط الفن. والدليل على أن هذه هي بالفعل وجهة النظر التي يخلق بنا أن ننظر إلى الفن منها، إنما نجده في أقسام الفلسفة التي عالجناها سابقاً والتي بيَّنا فيها أن الطبيعة ذاتها ترقى، بما هي كذلك، إلى مستوى الروح وتدخل في حقيقته، وأن الروح، الذي هو في البدء روح متناه، يعي من خلال هذا التناهي سلبيته. نقول أن الطبيعة ترتد إلى حقيقتها، وهذه الحقيقة هي الروح. إذن بقدر ما يكون الروح على صلة في وجوده بالطبيعة، يكون هو الروح المتناهي. وعندئذ يحدث تطور يأخذ بفضه الروح - الذي ما كان فعله يتجاوز في البداية فعل الوجود، بله الوجود المباشر - علماً بطابعه المتناهي ويدركه بوصفه شيئاً سالباً، ويدرك في الوقت نفسه الروح المطلق على أنه وحده الحقيقي، بحيث يغدو هذا الروح المتناهي هو نفسه مطلقاً. ذلكم هو الروح **العملي** الذي يحقق الخير والحق، ويستمد حقيقته الخاصة به من الروح اللامتناهي، المطلق.

نحن نطرق إذن مضمار الفن من وجهة نظر الروح المطلق. وبالفعل، يعلو مضمار الفن على مضمار الطبيعة ويسمو على مضمار الروح المتناهي؛ وهو لا يتفق لا مع مضمار **المنطق**، حيث ينشط الفكر وينبسط من أجل ذاته، ولا مع مضمار **الطبيعة**، حيع يتموضع هذا الفكر. والجمال الفني لا وجود له في الطبيعة؛ فهو ليس ذا صفة منطقية، كما أنه لا يندرج في عداد الروح المتناهي: لا في عداد الفكر المحض والبسيط، الفكر الذي ما هو سوى فكر، ولا في عداد أهداف الروح. المتناهي وأفعاله: إنما انتماؤه إلى دائرة الروح المطلق؛ والفن ينطوي بالفعل على معرفة بالروح المطلق بوصفه

موضوعاً للروح المتناهي. والحال ان الروح المطلق، بقدر ما يكون موضوعاً، يواجه الفكر المتناهي ويتصرّف هو نفسه كروح متناه. وإذا نظرنا إلى هذا الوضع من وجهة نظر أسمى، من وجهة نظر تأملية، أمكننا تفسيره بالقول أن الروح، من حيث هو وعي، يتميز عن نفسه، وعن طريق هذا التميز، هذا الإنقسام في ذاتيته، يغدو روحاً متناهياً.

إن الروح المطلق يعارض نفسه بنفسه، من خلال وحدته، بوصفه روحاً متناهياً؛ وهو لا يكون روحاً مطلقاً إلاّ بقدر ما يتم الإعتراف به بهذه الصفة في وحدته. وبما أن هذه هي وجهة نظر الفن، منظوراً إليه في أسمى مراتبه وأكثرها حقيقية، يتضح للعيان للحال أن الفن يعادل الدين والفلسفة مقاماً ويساويهما منزلة. فالنقطة المشتركة بين الفن والدين والفلسفة هي أن الروح المتناهي يمارس فعله على موضوع مطلق، هو الحقيقة المطلقة. ففي الدين يرقى الإنسان بنفسه إلى ما فوق اهتماماته الخاصة، إلى ما فوق آرائه وتصوراته ومنازعه الشخصية، إلى ما فوق معرفته الفردية، باتجاه الحق، أي باتجاه الروح الذي هو في ذاته ولذاته. وكذلك الفلسفة: فموضوعها هو هذه الحقيقة عينها؛ وهي تعقل الحق ولا موضوع لها سوى الله؛ وهي في جوهرها لاهوت وقداس إلهي. وبوسعنا، إذا شئنا، أن نطلق عليها اسم لاهوت العقل، القداس الإلهي للفكر. الفن والدين والفلسفة لا تختلف إذن إلاّ بالشكل؛ أمّا موضوعها فواحد.

لو ألقينا نظرة على المضمون الكامل لوجودنا، لاكتشفنا، حتى في وعينا العادي، أكبر تشكيلة من الإهتمامات ومن وسائل تلبيتها. وأول ما نجد فيه المنظومة الواسعة من الحاجات الماديّة التي تعمل، في سبيل تلبيتها، صناعات عديدة، علاوة على التجارة والملاحة والفنون التقنية؛ ونجد فوق هذه المنظومة عالم الشرائع والقانون والحياة العائلية والطبقات الإجتماعيّة ومضمار الدولة الهائل؛ وتلي ذلك الحاجة الدينية الموجودة في نفس كل انسان والتي تجد تلبيتها في حياة الكنيسة؛ ونجد أخيراً النشاط العلمي، المتعدد والمتصالب الفروع، في جملة المعارف والعلوم. وفي داخل هذه الدوائر تتم أيضاً ممارسة النشاط الفني، المتولد عن الحاجة إلى الجمال

الذي تتأتى عن تحقيقاته تلبية روحية. والسؤال الذي يطرح نفسه في هذه الحال هو ذاك المتعلق بمعرفة ما الضرورة الداخلية التي تتجاوب مع هذا الإهتمام بالجمال، مع هذه الحاجة إلى الفن، قياساً إلى سائر ميادين الحياة والعالم. وقد يداخلنا الإعتقاد للوهلة الأولى بأن مجرد وجود هذه الدوائر جميعاً كاف لنا بذاته وأن كل سؤال يتخطاه هو سؤال باطل ولا طائل فيه. غير أن العلم يتطلب أن نبحث عن العلاقات الجوهرية والحميمة لهذه الدوائر وعن تبعية بعضها لبعضها الآخر. والحال أن العلاقات التي تربط هذه الدوائر بعضها ببعض ليست محض علاقات نفعية، إذ أن هذه الدوائر مكملة لبعضها بعضا، بمعنى أن هذه الدائرة تشتمل على أنماط من النشاط أسمى من الأنماط التي تشتمل عليها تلك الدائرة، فيترتب على ذلك أن الدائرة التي تشغل منزلة دنيا تسعى إلى تجاوز نفسها، وإلى ردم ما كان يبدو من قبل وكأنه ثغرة، وذلك بتوفيرها تلبية أعمق لاهتمامات أوسع وأرحب.

وإذ نعيد التذكير هنا بما سبق أن قلناه بخصوص مفهوم الجمال والفن، سنلح مرة أخرى على مظهره المزدوج: فمن جهة أولى المضمون والغاية والمدلول، ومن الجهة الثانية التعبير والتظاهر والواقع. وبين هذين المظهرين تشابك وتداخل، بحيث أن الخارجي أو الخاص لا يكون له من مبرر للوجود إلاّ بقدر ما يكون تعبيراً عن الداخلي، وليس في العمل الفني من شيء سوى ما يرتبط بالمضمون وما يفيد في التعبير عنه. وما سميناه بالمضمون أو المدلول هو البسيط في ذاته، الشيء بالذات، المتقلص إلى تعييناته الأكثر بساطة والجامعة مع ذلك، وهذا ما يختلف به عن التنفيذ. على هذا النحو يمكن، على سبيل المثال، تلخيص مضمون كتاب من الكتب بكلمتين أو قضيتين، ولا يفترض بالكتاب أن يحتوي شيئاً آخر غير ما سبقت الإشارة إليه في الخلاصة التي تعطينا الخطوط العامة للمضمون. هذا الشيء البسيط، هذا الموضوع الذي يقدم أساساً للتنفيذ، هو المجرد، بينما التنفيذ هو العيني.

بيد أن دور حدي هذه المقابلة ليس أن يقفا موقف اللامبالاة واحدهما تجاه الآخر، وليس أن يصطف واحدهما إلى جانب الآخر على نحو خارجي صرف (نظير اللامبالاة الخارجية لهذا اللون أو ذاك ولهذه الكمية أو تلك،

الخ، حيال هذا الشكل الهندسي أو ذاك، سواء أكان مثلثا أو إهليلجياً، في بساطة مضمونهما)، ولكن المدلول، بالرغم من أنه مجرد من حيث هو مضمون صرف، مقيض له أن يتحقّق، أي أن يصبح عينياً. وعندئذ يطرأ وجوب كينونة. فكائنة ما كانت قيمة مضمون من المضامين، لا يسعنا الإكتفاء بطابعه المجرد، بل نطلب شيئاً آخر. فبيت القصيد هنا حاجة غير ملباة وشعور بعدم الكفاية لدى الذات، دأبهما أن يلغيا نفسيهما لينقلبا إلى رضى واكتفاء. بهذا المعنى يمكن أن يعتبر المضمون **ذاتياً**، داخلياً صرفا، بينما يقابله **الموضوعي**، ومن هذه المقابلة ينبع مطلب **موضعة الذاتي**. هذا التعارض بين الذاتي والموضوعي، وضرورة الغائه، يشكلان واقعة عامة تتحقّق في كل شيء وفي كل مكان. وبالأساس، ترتكز حيويتنا الجسمانية، وعلى الأخص عالم غاياتنا واهتماماتنا الروحية، إلى مطلب تمرير ما هو في البدء ذاتي وداخلي صرف في مجرى الموضوعيّة، وإنما عندما يلبي هذا المطلب يتحقّق وجود كامل، هو وحده القمين بأن يرضينا ويشفي غلتنا. وعليه، إذا لم يكن لمضمون الغايات والإهتمامات من وجود في البدء إلاّ في شكل ذاتي، فهذا يشكل بالنسبة إليها تحديداً، وهذا التحديد يتسبّب بدوره في إحداث ضيق وألم نحس بهما على أنهما حالة سالبة، وهذه الحالة السالبة لا بد من الغائها، بما هي كذلك، كيما ينقشع الشعور بعدم الكفاية الذي يثقل بوطأته علينا، بحكم ذلك الحد المعلوم والمدرك بالفكر، وليس الوضع في الحقيقة وضع الذاتي الذي يفتقر فحسب إلى الموضوعي، وإنما المسألة مسألة علاقة أوثق وارتباط أكثر حميمية: فالذاتي يشعر في داخل ذاته وبالنسبة إلى ذاته بنقص، بنفي يسعى بدوره إلى نفيه. والذات تمثل من تلقاء نفسها، وطبقاً لمفهومها، **الكل**، أي لا الداخلي فحسب، بل كذلك تحقيقه في الخارجي وبالخارجي. ولو كانت في وجودها أحادية الجانب، ذات مظهر واحد، لسقطت في التناقض الناجم عن كونها تمثل **الكل** بمفهومها، ومظهراً واحداً من هذا **الكل** بوجودها الفعلي. لذا لا تصير الحياة ايجابية إلاّ بإلغائها ذلك النفي من ذاتها. وأعظم امتياز يتمتّع به الأحياء هو انه مقيض لهم أن يمروا بسيرورة التعارض والتناقض والنفي هذه، إلى أن يتصالح الحدان المتقابلان؛

أما ما هو ايجابي دفعه واحدة ونهائيّة وما يبقى كذلك، من دون أن تكون هناك حاجة إلى المصالحة، فغريب عن الحياة. فالحياة تتقدم نحو النفي، مع ما ينطوي عليه من ألم، ولا تغدو إيجابية قياساً إلى ذاتها إلاّ بتهدئة التعارض وتسكين التناقض. لكنها لن تكون إلاّ حياة باطلة ولا طائل فيها، إذا ما تجمّدت في التعارض واستقرت على التناقض.

تلكم هي التعاريف التي نحن بحاجة إليها هنا، وأن قدمناها في شكل مجرد.

والحال أن أسمى مضمون يقدر الذاتي على تصوره هو مضمون **الحرية**، التي هي أرفع تعيين للروح. من وجهة النظر الشكلية أولًا، بمعنى أن الذات لا ترى في ما يحيط بها شيئاً غريباً عنها، لا حدا ولا حاجزا، بل تهتدي على العكس إلى نفسها في هذا المحيط. والحرية، إذا ما نظرنا إليها من وجهة النظر الشكلية الخالصة هذه، تعني زوال كل بؤس وكل شقاء، وتصالح الذات مع العالم الذي يغدو في هذه الحال مصدراً للتلبية والرضى. واختفاء كل تعارض أو تناقض. لكن للحرية مضموناً عقلانياً أيضاً: الأخلاقية في الأفعال، والحقيقة في الفكر، على سبيل المثال. لكن ما دامت الحرية ذاتية، من غير ما تظهير خارجي، تجد الذات نفسها بمواجهة ما هو غير حر، بمواجهة ما هو موضوعية وضرورة طبيعية صرف، ومن هنا تنبع الحاجة إلى توفيق هذا التعارض. كما ينشب تعارض مماثل، من جهة أخرى، في داخل الذات. عند الحديث عن الحرية إذن، ينبغي أن يؤخذ بعين الإعتبار، من جهة أولى، ما هو في ذاته كلي ومستقل، نظير القوانين العامة للعدل والجمال والحق، الخ، ومن الجهة الثانية غرائز الإنسان وعواطفه وميوله وأهواؤه، وباختصار، كل ما يؤويه القلب العيني للإنسان الفرد. وبين هذين الحدين المتقابلين يدور صراع لا هوادة فيه، هو بذاته مصدر لمشاعر يأس وقنوط، ولآلام وأوجاع عميقة مبرحة، ولشعور لا يقل عمقاً بعدم الرضى. إن الحيوانات تعيش في سلام وطمأنينة مع أنفسها ومع الأشياء المحيطة بها، لكن طبيعة الإنسان الروحيّة تحكم عليه بأن يعيش في حالة من التمزق والإزدواج وبأن يتخبّط وسط التناقضات الناجمة عن هذه الحالة.

لا يملك الإنسان أن يكتفي بحياة لا تتجاوز عالمه الداخلي، حياة حبيسة في الفكر المحض، في عالم القوانين بطابعها الشمولي، بل يحتاج أيضاً إلى وجود حسي يمكنه فيه أن يطلق العنان للاندفاعات العاطفية ولخلجات القلب، وباختصار، إلى حياة نفسية. والفلسفة تعقل هذا التعارض بصورة بالغة العمومية، والوسائل التي تقترحها بغية الغائه هي بدورها ذات صفة بالغة العمومية. بيد أن الإنسان يصبو، من خلال مباشرية حياته، إلى تلبية مباشرة أيضاً. وفي منظومة الحاجات الجسمانية على وجه التحديد نلاحظ أول امتصاص للتعارض المذكور. فما الجوع والعطش والتعب والأكل والشرب والشبع والنوم، الخ، سوى أمثلة في هذه الدائرة على شبيه ذلك التعارض وعلى امتصاصه وحله. ولكن مضمون التلبية في مضمار الحاجات الجسمانيّة هذا يتسم بطابع متناه ومحدود؛ فالتلبية غير مطلقة، وسرعان ما يعقبها تجدد الحاجة. وفعل الأكل والنوم والشبع لا يعطي بحال من الأحوال نتائج نهائية، إذ سرعان ما يعاود الجوع والتعب ظهورهما في اليوم التالي. أمّا في المضمار الروحي فينشد الإنسان التلبية والحرية في الإرادة والمعرفة، في الأفعال والمعارف. فالجاهل ليس حراً، لأنه يجد نفسه في مواجهة عالم يحتل مكانه فوقه وخارجه، وهو له تابع، من دون أن يكون هذا العالم الغريب من صنعه ومن دون أن يشعر أنه فيه في بيته. وليس لطلب المعرفة ونشدان العلم، من أدنى الدرجات إلى أعلى المستويات، من مصدر آخر سوى هذه الحاجة التي لا تقاوم إلى الخروج من حالة اللاحرية هذه، سوى تملك العالم بالتصور والفكر. ومن جهة أخرى، لا تعني الحرية في العمل سوى موافقة العقل الذي يقضي بأن تغدو الإرادة حقيقة واقعة. وتحقيق الإرادة هذا، وفقاً لمتطلبات العقل، يتم في الدولة. ففي دولة منظمة وفقاً لمتطلبات العقل، تكون جميع القوانين والمؤسسات تحقيقات للإرادة، طبقاً لتعييناتها الأكثر جوهريّة. وبقيام دولة كهذه، لا يعود العقل الفردي يجد في هذه المؤسسات سوى تحقيق ماهيته بالذات، وحينما يمتثل لهذه القوانين فإنه لا يمتثل في خاتمة المطاف إلاّ لنفسه. وكثيراً ما يخلط الناس بين الحرية والعسف؛ لكن ما العسف إلاّ حريّة لاعقلانية، بالنظر إلى أن الإختيارات

والقرارات التي تنشأ عنه لا تمليها اردة عاقلة، بل نزوات طارئة ودوافع حسية خارجيّة.

على هذا النحو تجد الحاجات الجسمانيّة، وكذلك المعرفة والإرادة، تلبية فعلية في العالم، ويكون التعارض بين الذاتي والموضوعي، بين الحرية الداخلية والضرورة الخارجيّة، قد وجد حله بملء الحريّة. بيد أن مضمون هذه الحريّة وهذه التلبية يبقى ذلك محدوداً، ممّا يحكم على طابع هذه وتلك بأن يبقى طابعاً **متناهياً**. والحال إنه حيثما وجد تناه، عاود التعارض والتناقض ظهورهما، وتبقى التلبية نسبية صرفاً. صحيح أن الجانب العقلاني مني وحريتي وإرادتي معترف بها في القانون وواقعه على سبيل المثال؛ فاعتباري كشخص قائم، وقائم كذلك احترامي بهذه الصفة؛ وأنا مالك، وما أملكه يجب أن يخصني إلى الأبد؛ وحينما تتعرّض ملكيتي للخطر، يتوجّب على المحكمة أن ترد إليّ حقوقي. لكن هذه الحرية وهذا الإعتراف لا يطالان سوى جوانب نسبية وأشياء منعزلة: **هذا** البيت، **هذا** المبلغ من المال، **هذا** الحق المحدد، **هذا** القانون المعين، الخ، وكذلك هذا العمل **بعينه**، وهذا الواقع المنفرد **بعينه**. لكن ما ينتصب على هذا النحو أمام الوعي إنما هي التفاصيل التي تقوم فيما بينها بكل تأكيد علائق تجعل منها كلا متناسقاً، غير أن هذه العلائق تندرج في مقولات نسبية وتكون مرهونة بشروط كثيرة يكون من نتيجة وجودها أمّا الظهور المؤقت للتلبية وإما عدم ظهورها. صحيح أن حياة الدولة هي، في مجملها، كلية ناجزة: فالأمير، والحكومة، والمحاكم، والجيش، وتنظيم المجتمع المدني، والعشرة الإجتماعيّة، الخ، والحقوق والواجبات، والغايات وتلبيتها، وتنظيم التجارة، الخ، كل ذلك يجعل من الدولة عضوية كاملة، ناجزة، مضبوطة. لكن **المبدأ** بالذات الذي تجسد حياة الدولة واقعه والذي باسمه ينشد الإنسان تلبيته، يبقى، كائنة ما كنت تظاهراته الخارجيّة والداخليّة، أحادي الجانب ومجرداً في ذاته. فما تتجلى فيه هو فقط الحرية العقلانيّة للإرادة، هو فقط الدولة، بل هذه الدولة الخاصة أو تلك، أي دائرة **خاصة** من الوجود، والحرية لا تتجلى فعلياً إلا في الواقع المنعزل لهذه الدائرة. والإنسان نفسه يدرك أن الحقوق التي يحوزها، والواجبات التي

تقع على عاتقه في هذه المجالات، والتي تتسم هي نفسها بطابع محدود ومتناه، تحتاج، سواء أمن وجهة النظر الموضوعيّة أم من وجهة نظر علاقاتها بالذات، إلى ضمانة ومصادقة أعلى وأسمى.

إن ما ينشده، من هذا المنظور، الإنسان المضغوط عليه من كل جانب بالمتناهي، هو مضمار جوهري وسام من الحقيقة تجد فيه تعارضات العالم المتناهي وتناقضاته حلها الأخير، كما تجد فيه الحرية تلبيتها كاملة. ولا يمكن لهذا المضمار أن يكون سوى مضمار الحقيقة في ذاتها، وليس الحقيقة النسبية. إن الحقيقة الأكثر سمواً، الحقيقة بما هي كذلك، هي وحدها المؤهلة لتوفيق التعارض والتناقض، تعارض الحرية والضرورة وتناقض الروح والطبيعة، والمعرفة والموضوع؛ وباختصار، إن التعارض والتناقض بوجه عام، كائناً ما كان شكلهما، يفقدان عندئذ كل قيمتهما وكل قوتهما. وبفضل هذه الحقيقة، يكون قد تم البرهان، من جهة أولى، على أن الحرية بما هي كذلك، أي الذاتيّة والمعزولة عن الضرورة، ليست حقيقية بكيفية مطلقة، وعلى أنه من غير الممكن، من جهة ثانية، عزو طابع مطلق إلى الضرورة المنعزلة. والحال أن الوعي العادي، العاجز عن تجاوز هذا التعارض، يتمسّك، يأساً منه وقنوطاً، بالتناقض أو ينبذه معتمداً في ذلك وسائل معينة. بيد أن الفلسفة تلج إلى داخل التعيينات المتناقضة بالذات، وتتعرفها، بالإستناد إلى مفهومها، بوصفها أحادية الجانب، وبالتالي غير مطلقة، ولكن في الوقت نفسه بوصفها قابلة للمصالحة والتوفيق ولأخذ مكانها في الإنسجام والوحدة، أي في الحقيقة. ومهمة الفيلسوف أن يتأمل الحقيقة على ضوء هذا المفهوم. والحال أنه إذا كانت الفلسفة تنظر إلى كل شيء على ضوء المفاهيم، وهذا ما يجعل منها نمط التفكير الوحيد الشامل والحقيقي، فهذا لا يغير شيئاً في واقع أن المفهوم، أي الحقيقة في ذاتها، شيء، وأن الوجود المطابق أو غير المطابق لها شيء آخر. ففي الواقع المتناهي، توجد التعيينات المطابقة للحقيقة خارج بعضها بعضاً، مما يجعلنا نواجه انفصال ما لا يقبل انفصالاً بمقتضى الحقيقة.

على هذا النحو يكون الكائن الحي، على سبيل المثال، فرداً، ولكنه فرد

يجد نفسه أيضاً، من حيث هو ذات، في تعارض مع الطبيعة اللاعضويّة التي تحيط به. والحال أن المفهوم يشتمل على الإثنين كليهما في حالة تصالح؛ غير أن الوجود المتناهي يفصل بينهما ويؤلف، بحكم ذلك، واقعاً غير مطابق لا للمفهوم ولا للحقيقة. يمكننا إذن أن نقول أن المفهوم هو في كل مكان، لكن النقطة الهامة هي أن نعرف أن كان المفهوم يتحقّق بحسب حقيقته أيضاً في تلك الوحدة التي تبقى فيها المظاهر الخاصة والتعارضات قائمة بعضها بجانب بعضها الآخر، مجردة من كل استقلال وثبات فعليين، وبوصفها في الوقت نفسه آناء مثالية يجمع بينها اتفاق حر. إن الحقيقة والحرية والتلبية هي التي تؤلف الواقع الحقيقي لهذه الوحدة العليا. ومن يعش في دائرة تسودها هذه الوحدة، يعش وفق الحقيقة، ويساوره الإحساس بأن هذه الحقيقة هي السعادة من منظور الشعور، وهي المعرفة من منظور الفكر؛ وما هذه الحياة سوى الحياة في الدين. ذلك إن الدين يشكل الدائرة العامّة التي يأخذ فيها الإنسان علماً بالكلية العينية **الوحيدة** التي تتحد فيها ماهيته الخاصة وماهية الطبيعة، وهذا الواقع الحقيقي الوحيد يتبدى له على انه القوّة العليا التي تسيطر على كل ما هو خاص متناه، والتي بفضلها يعود كل ما هو منقسم ومنفصل ومناقض إلى الإندماج في وحدة عليا ومطلقة.

يدخل الفن هو الآخر، وبقدر ما يهتم بالحقيقة بوصفها موضوعاً مطلقاً للوعي، في نطاق الدائرة المطلقة للروح، ويحتل على هذا النحو، بمضمونه، نفس المكانة التي يحتلها كل من الدين، بأكثر معاني هذه الكلمة خصوصيّة، والفلسفة. ذلك إن الفلسفة ليس لها هي الأخرى من موضوع سوى الله، وعليه فإنها لاهوت عقلاني في الجوهر وقدّاس إلهي تجلة للحقيقة.

لكن إن يكن لعوالم الروح الثلاثة هذه مضمون واحد، فإنها تختلف بالمقابل **بالشكل** الذي يمثل فيه للوعي، في كل واحد من هذه العوالم الثلاثة، الموضوع نفسه، أي **المطلق**.

هذه الفوارق في الأشكال ترجع إلى مفهوم **المطلق** بالذات. فالروح، من حيث هو روح حقيقي، يوجد في ذاته ولذاته؛ إذن ليس هو ماهية مجرّدة

خارجيّة عن عالم المواضيع، بل هو موجود في داخل هذا العالم بالذات حيث يصون ويرعى في العالم المتناهي ذكرى ماهية الأشياء طرا، الذكرى التي تسمح لهذا المتناهي بأن يدرك المتناهي، أي نفسه، بكيفية جوهرية ومطلقة. وأول أشكال هذا الإدراك معرفة **مباشرة**، وبالتالي **حسية**، معرفة تنظر إلى كل شيء من وجهة النظر الحسية والموضوعيّة، وفيها يتم إدراك **المطلق** من قبل الحدس وفهمه من قبل الشعور. أمّا الشكل الثاني فشكل **التصور** الواعي؛ والثالث هو شكل **الفكر الحر** الذي هو فكر الروح المطلق.

ينتمي **الحدس الفني** إلى الفن الذي يعطي الحقيقة شكل تمثيلات حسية لها، بما هي كذلك، معنى ومدلول يتجاوزان نطاق الدائرة الحسية الصرف، لكن الهدف الذي يحدد إنه لنفسهما، من خلال هذه الوسائل الحسية، هو أن يجعلا الروح قابلًا للتصور والإدراك في كل شموليته وكونيته، إذ أن **الوحدة** التي يشكلها هذا الروح مع الظاهرة الفردية هي على وجه التحديد التي تؤلف ماهية الجمال وتمثيله من قبل الفن. والحال إن هذه الوحدة، التي هي في أساس الفن، تتحقّق أيضاً في دائرة التمثل - وليس فقط في دائرة الخارجيّة الحسيّة - وعلى الأخص في الشعر. ولكن حتى هذا الفن الأخير، الذي هو أكثر الفنون روحيّة، يتميّز بوحدة مدلولة وشكله الفردي، ولكن من دون أن يحول ذلك بينه وبين الوجود أيضاً حيال الوعي التمثلي، الذي بفضله يدرك كل مضمون بصورة **مباشرة** ويغدو موضوعاً تمثلياً. ولنلاحظ للحال الواقعة التالية: فإن يكن موضوع الفن الخاص به هو الحقيقة، فإن الروح يعجز عن جعل هذه الحقيقة قابلة للإدراك بواسطة مواضيع طبيعية منعزلة، نظير الشمس، على سبيل المثال، والقمر والأرض والنجوم، الخ. فجميع هذه المواضيع هي عبارة عن وجودات حسيّة، ولكن جزئيّة وعاجزة، بحكم خصوصيتها بالذات، عن اعطاء حدس الروحي.

إننا إذ نسلم للفن بهذه القيمة المطلقة ندع جانباً عن قصد الفكرة التي ألمعنا إليها أعلاه والتي مؤداها أن في طاقة الفن أن يستخدم أكثر المضامين تنوعاً وأن يخدم اهتمامات ليست هي بحصر المعنى اهتماماته.

بالمقابل، لا يندر أن يستخدم الدين الفن ليجعل الحقيقة الدينية أكثر محسوسيّة وأسهل منالاً على الخيال، وهذا ما يبيح لنا أن نقول أن الفن يعمل في خدمة دائرة ليست بدائرته. لكن في كل مرة يتشبث فيها الفن ويتوكد في أسمى كمال يمكنه ادراكه، فإنه هو على وجه التحديد الذي يعطي عن الحقيقة، بأشكاله المزوَّقة، أنسب تعبير وأكثره مطابقة لماهيتها، من هذا القبيل أن الفن كان، لدى الإغريق على سبيل المثال، أسمى شكل يمكن فيه للشعب أن يتصور الآلهة وأن يعي الحقيقة. لذا أضحى فنانو اليونان وشعراؤها خالقي آلهتها، أي أن الفنانين أعطوا أمتهم تصوراً محدداً لحياة الآلهة وأفعالها، كما أعطوا الدين مضموناً محدداً.

يخطىء إذن من يحسب أن هذه التصورات والإنعكاسات كان لها وجودها السابق في شكل مجرد في الوعي **قبل** الشعر، بضعة مفترضات وتعيينات دينية ذات طابع عام، وأنه في وقت لاحق فحسب كساها الشعراء صوراً فتجمّلت بحلية الشعر الخارجيّة. بل العكس هو الصحيح: فالشعراء المأخوذون في دوامة النشاط الفني ما كان يسعهم التعبير عما يختمر في أنفسهم إلاّ في ذلك الشكل المحدّد من الفن والشعر. وفي أطوار أخرى من الوعي الديني يمسي دور الفن في الدائرة الدينية محدوداً أكثر بكثير. كما إن المضمون الديني يضحي أقل قابلية للتمثيل الفني.

تلكم هي المكانة البدئيّة والحقيقيّة التي يفترض فينا أن نعينها للفن بوصفه اهتماماً من اهتمامات الروح العليا.

لكن كما أن للفن في الطبيعة وفي الدوائر المتناهية من الحياة **قبله**. كذلك فإن له **بعده**، أي دائرة تتجاوز نمط فهمه وتمثيله **للمطلق**. فالفن يحمل في داخل ذاته حدوده، ولا محيد أمامه، بحكم ذلك، من أخلاء مكانه لأشكال من الوعي أعلى وأسمى. هذا التحديد يعين أيضاً المكانة التي نعزوها بوجه عام إلى الفن في حياتنا الراهنة. فالفن بالنسبة إلينا لم يعد أسمى الأشكال التي تؤكد فيها الحقيقة وجودها. وبصورة عامة أقلع الفكر منذ زمن بعيد عن أن يعزو إلى الفن وظيفة التمثيل الحسي للإلهي. هذا ما حدث لدى

اليهود ولدى المحمديين على سبيل المثال، وحتى لدى الإغريق، وذلك ما دام أفلاطون قد وقف موقف المعارضة الحازمة من آلهة هوميروس وهزيودوس. ولدى كل شعب أدرك درجة متقدّمة من الحضارة، تأتي بوجه العموم ساعة يتمخض فيها الفن عن شيء يتجاوزه ويتخطّاه. ومن ذلك، على سبيل المثال، إن العناصر التاريخيّة في المسيحيّة، كظهور المسيح وحياته وموته، قد أتاحت للفن، وبخاصة الرسم، فرصاً عديدة للتفتح والإزدهار، على اعتبار أن الكنيسة نفسها يسّرت له سلوك هذا الطريق وشجعته عليه؛ لكن حينما تمخّضت الحركة المؤيدة للعلم والبحث، وكذلك الحاجة إلى الروحيّة، عن الإصلاح الديني البروتستانتي، تجرّد التصور الديني بدوره من طابعه الحسي واتجه نحو داخلية النفس والفكر. على هذا النحو، فإن بعد الفن يتمثّل في أن الروح تلازمه الحاجة إلى ألا يعترف بصفة الحقيقة الحقة إلاّ للحقيقة التي يكتشفها في داخل ذاته. والفن في بداياته يعطي انطباعاً بالسر والغموض ويثير لدى الناس شعوراً بالأسف نفسره بأن منتجاته قد عجزت عن اعطاء تمثيل حسي وشامل لكل مضمونها. لكن حين يجد هذا المضمون في الفن تمثيله التام الكامل، يشيح الروح، الذي يرنو بنظره إلى ما هو أبعد، عن هذه الموضوعيّة ليفرغ من جديد لنفسه. وهذا ما يحدث في أيامنا. ومن المباح لنا أن نأمل ألا يكف الفن عن الإرتقاء والتسامي والتجود، لكن شكله كف عن تلبية حاجة الروح الأسمى. فمبلغاً ما بلغ ايماننا بالتفوق الذي لا يضاهي لصور الآلهة الإغريقيّة، ومهما تكن الرفعة والجودة اللتين بهما مُثِّل الله الأب والمسيح ومريم العذراء، فإن الإعجاب الذي يخامرنا لمرأى هذه التماثيل والصور يعجز عن حملنا على الركوع.

إن أقرب مضمار يتجاوز ملكوت الفن هو مضمار الدين. فوعي الدين يأخذ شكل التصور، فينتقل المطلق من موضوعية الفن إلى داخلية الذات ويمثل للتصور بكيفية ذاتية، بحيث يغدو القلب والنفس، أي الذاتية بوجه عام، اللحظة الرئيسيّة، وبوسعنا وصف تقدم الفن هذا نحو الدين بالقول أن الفن لا يمثل سوى جانب **واحد** من الوعي الديني. وبالفعل، وإذا كان العمل الفني يمثل الحقيقة، الروح، في شكل حسي، شكل موضوع، ويرى في هذا

التمثيل التعبير المطابق عن **المطلق**، فإن الدين يضيف إلى ذلك التقوى التي تشكل الموقف الداخلي تجاه الموضوع المطلق. والحق أن التقوى غريبة عن الفن بما هو كذلك. فالتقوى تتأتى عن كون الذات تسمح بأن يدلف إلى داخلها ما يرمي الفن إلى جعله موضوعياً بالنسبة إلى الحساسيّة الخارجيّة، وتتماهى معه بحيث تغدو داخلية التصور وحميمية الشعور العنصر الأساسي في وجود المطلق. إن التقوى هي عبادة التواصل والإتحاد في أصفى أشكالها وأكثرها حميمية وذاتية؛ عبادة يتم فيها، إن جاز التعبير، **امتصاص** الموضوعيّة **وهضمها**، ويغدو مضمونها، بعد تجرده من هذه الموضوعية، ملك القلب والنفس.

أخيراً، تمثل **الفلسفة الشكل الثالث** للروح المطلّق. ذلك إن الدين، الذي يتجلى فيه الله في البداية للوعي كموضوع خارجي - إذ لا مناص للمرء من أن يتعلّم أولّا ما هو الله وكيف تجلى ويتجلى - يشكل بالتأكيد عنصراً داخلياً يحفز على الإتحاد ويملؤه، لكن الداخلية التي تميز تقوي النفس والتصور ليست الشكل الأسمى للداخلية. إنّ الشكل الأصفى للمعرفة هو **الفكر** الحر، الفكر الذي بفضله يتخذ العلم لنفسه المضمون ذاته ويغدو بالتالي العبادة الأكثر روحيّة، بمعنى أن الفكر يدلل على قدرته على أن يتملّك ويدرك ما هو مقدر عليه، لولا ذلك، أن يبقى مضمون التصور والشعور. على هذا النحو يلقى الفن والدين اتحادهما في **الفلسفة**: الإتحاد، من جهة أولى، بين **موضوعية** الفن الذي إن يكن قد فقد جانبه الحسي، فقد وجد تعويضاً عن هذه الخسارة في الشكل الأسمى للموضوعي، أعني في الفكر، ومن الجهة الثانية، بين **ذاتية** الدين التي تطهرت وتصفّت لتغدو **ذاتية** الفكر. وبالفعل، يشكل الفكر الذاتية الأكثر حميمية والأكثر أصالة؛ والفكرة الحقة، التي هي في الوقت نفسه العموميّة الأكثر كمالًا والأكثر موضوعيّة، لا تسمح لغير الفكر بأن يعقلها كما هي.

لا مناص لنا من الإكتفاء هنا بهذه الملاحظات القليلة عن الفروق بين الفن والدين والفلسفة.

إن الوعي الحسي هو الأول لدى الإنسان من حيث الترتيب الزمني، وهو الوعي الذي يسبق كل وعي آخر. لذا كان الدين، في أقدم أطواره، دينا يحتل فيه الفن ومنتجاته المحسوسة مكانة بالغة الأهمية، إن لم نقل أهم مكانة على الإطلاق. وإنما في دين الروح فحسب يغدو الله، من حيث هو روح، موضوعا لوعي أسمى، ويتم تصوره على نحو أكثر اتصالًا بالفكر، مما يقيم في الوقت نفسه الدليل على التظاهرات الحسية للحقيقة لا تطابق الروح بما هو كذلك.

والآن، وقد بتنا نعلم ما المكانة التي يشغلها الفن في مضمار الروح، وما المكانة التي تشغلها فلسفة الفن بين سائر فروع الفلسفة، يتعيّن علينا أن نتصدّى في هذا القسم العام لبحث فكرة الفن العامّة.

- ٢ -

الفكرة، الواقع، الواقع الحي

سوف نرى الآن إلى الفكرة من خلال تعييناتها الأخرى، وعلى الأخص الفكرة من حيث هي **مثال**. فالفكرة هي وحدة المفهوم والواقع. المفهوم هو النفس، والواقع هو الغلاف الجسمي. والمفهوم المتحقق واقعاً هو الفكرة. ذلكم هو التعريف المجرد. لكننا نخطىء لو حسبنا أن المفهوم والواقع، المتحدين في المثال، يبطل الواحد منهما مفعول الآخر، نظير جسمين كيمياويين إذا تراكبا فقد كل منهما صفاته الخاصة. كلا، أن المفهوم هو الذي يقرر كل شيء. فهو الذي يمثل، في الفكرة، الوحدة ويؤدي، بحكم ذلك، الدور الراجح. والمفهوم باتحاده بالواقع في الفكرة، لا يقدم له أي تنازل؛ فهو بالأساس ومن تلقاء ذاته وبحكم طبيعته الخاصة وحدة، ومن ذاته يولد الواقع الذي فيه وبه يوالي انبساطه، مع بقائه مماثلًا لنفسه، من دون أن يتنازل قيد أنملة عن ماهيته، أن المفهوم يبقى كما هو بلا تغيير كعنصر راجح، بينما يفقد الحامض، على سبيل المثال، حموضته في التفاعلات الكيمياوية التي تؤدي إلى إبطال مفعوله.

الفكرة إذن هي الواقعي بوجه عام، ولا شيء غير الواقعي. وما هو واقعي يتجلّى باديء ذي بدء بصفته ذا وجود خارجي، بصفته واقعاً حسياً؛ لكن الواقعي الحسي ما هو بحقيقي ولا بواقعي حقاً إلاّ بقدر ما يطبق

المفهوم. فآنئذ فقط يكون حقيقياً، لا بالمعنى الذاتي، معنى التطابق بين تصوراتي والأشياء الموجودة، بل بالمعنى الموضوعي، معنى التطابق بين موضوع خارجي أو الأنا الواقعي وبين المفهوم. وكل وجود خارجي لا يكون حقيقياً إلاّ بقدر ما يطابق المفهوم؛ إمّا إذا لم يطابقه فإنه يبقى عبارة عن تظاهرة، هذا صحيح، ولكنها تظاهرة لا تحقق مفهومها، بل هي شيء مغاير له.

غير ان المفهوم ينطوي على تعيينات: فقد يكون مجرداً وقد يكون عينياً، فإنما من حيث أن الفروق المتعيِّنة التي ينطوي عليها توجد فيه في حالة تعارض حاد؛ فهو وحدة الفروق التي هي من طبيعة ذاتية فكروية idéelle ما دامت ماثلة في المفهوم ولم يُعبر عنها في الواقع. وما دام لا وجود لهذه الوحدة إلاّ في المفهوم، فهي التصور الذاتي لأناي؛ فلكأن تعدديّة الفروق مضغوطة في شخصي. لكن المواضيع لا توجد في الواقع في حالة مضغوطة، وإنما هي منفصلة بعضها عن بعض. إن لدينا مفهوماً عن شيء ما، وليس للمفهوم من وجود حر إلاّ لدى الإنسان، في وعيه، بينما هو غائص في واقعه في الأشياء اللاعضوية، نظير الشمس، أو لدى الكائنات الحيّة غير الإنسانيّة. وفي المفهوم كمفهوم، تبقى التعيينات بسيطة وفكرويّة: وعلى هذا النحو فإن ما نسميه نفساً أو ذاتاً ليس سوى المفهوم ذاته في وجوده الحر. أنا أعلم أنني أحمل في نفسي كثرة كثيرة من التصورات، من الأفكار؛ لكن هذا المضمون، ما دام في نفسي ولذاته، هو بلا جسم، وذو تلاحم لامادي، فكروي محض. أنني عالم من تصورات، وهذا العالم حبيس في **الأنا** البسيط. وما لم يتخط المفهوم حدود الأنا، يبقَ في دائرة المثالية idéalité ويجعل بالتالي **الأنا** شفافا تجاه نفسه، ويعرض له انعكاسه الخاص، لكن التعيينات منفصلة في الواقع، ومشتملة على تشكيلة كبيرة من الأشكال، وهي عديدة وتبدو مستقلة بعضها عن بعض. لقد قلنا أن المفهوم يطابق النفس، وإن الواقع يطابق العنصر الجسماني، لكن هذا العنصر يوجد في المكان، مما يترتب عليه انفصال أجزائه، عندئذ تخرج الفروق المجتمعة في المفهوم من دائرة المثالية، من دائرة **الأنا**؛ فيؤكد كل منها استقلاله عن الباقي، وبهذا تكون الأجزاء خارج

بعضها بعضاً وإلى جانب بعضها بعضاً، ولدينا على ذلك مثال في بذرة الشجرة، ففي البذرة، هذه النقطة الصغيرة التي ليست مع ذلك بنقطة هندسية، في هذا الجسم الصغير الذي هو وحدة لا يوجد فيها بعد أي تمايز أو يوجد فيها مجرد تمايز لا يذكر، تمثل سلفا جميع تعيينات الشجرة المقبلة، والشجرة كلها محتواة في البذرة بحسب مثاليتها، وحين تنمو البذرة لتغدو شجرة، يمسي أمامنا **واقع** البذرة. والبذرة، من حيث هي رشيم، هي **المفهوم**، والشجرة هي **الواقع**. وكل مفهوم الشجرة يتمثّل في رشيمها؛ وما الشجرة سوى بيان المفهوم، وحدة هوية المفهوم والواقع.

إن الحياة، الواحدة، التي تسري في الشجرة، في الأغصان، في الأوراق والثمار، تشكل مفهومها، في حالة الواقع الحي. والرشيم يحتوي على التعيينات كافة، ولكن هذه التعيينات لا توجد فيه إلاّ في ذاتها. إنه يحتوي **بالقوة** Potentio على ما يتبدى في المكان واقعاً Actu. هذه الجذع، هذا الصنف من الأوراق، من الأغصان، رائحة الزهور هذه، نكهة الثمار هذه، هذا كله وكل ما هو في الشجرة موجود سلفاً في الرشيم، ومع ذلك لا نميز في هذا الأخير شيئاً، ولا حتى بواسطة المجهر. وبوسعنا أن نتصور التعيينات الموجودة في الرشيم على أنها قوى في غاية من البساطة.

أمّا فيما يتعلّق بطبيعة **المفهوم بما هو كذلك**، ففي مقدورنا القول أنه لا يمثل **الوحدة المجرّدة**، بالمقابلة مع الفروق الموجودة في الواقع؛ ولكنه **من الأساس**، ومن حيث هو مفهوم، وحدة التعيينات المتمايزة، وبعبارة أخرى، كلية عينية، على هذا النحو يجب أن نرى في التصورات التي من نظير **الإنسان والأزرق**، الخ، لا مفاهيم، وإنما قبل كل شيء تصورات عامة ومجرّدة لا تضحي مفاهيم إلاّ حين تشتمل على عناصر متمايرة في حالة وحدة. وهذه الوحده، التي تجد تعيينها في داخل ذاتها، هي التي تشكل المفهوم. وإن يكن لتصور «الأزرق»، من حيث هو لون، مفهوم هو الوحدة النوعيّة للفاتح والغامق، وإن يكن تصور «الإنسان» يشتمل على مقابلة بين العقل والحساسيّة، بين الجسم والروح، فلا يجوز أن نرى في الإنسان محض مزيج من هذه العناصر، كما لو انها لامبالية بعضها حيال بعضها الأخر، بل

ينبغي أن نعتبره محققاً، طبقاً لمفهومه، الوحدة العينية والمتوسِّطة لهذه العناصر. غير أن وحدة التعيينات، المتحققة في المفهوم، هي ذات طابع مطلق للغاية إلى حد أن هذه التعيينات ليست بذاتها شيئاً ولا تفسح مجالاً لاستعمالها على حدة، لأن استعماله على هذا النحو يعني تمزيق وحدتها. لذا يحتوي المفهوم على جميع تعييناته في شكل هذه الوحدة وهذه الكينونة الفكرويتين اللتين تسبغان عليه طابع الذاتية الذي به يتميّز عن الواقعي العيني.

أمّا التعيينات الأخرى الخاصة بالمفهوم، على اعتبار أنها ملازمة لطبيعته بالذات، فهي: **الكلي والخصوصي والفردي**. وكل واحد من هذه التعيينات ينقلب إلى محض تجريد أحادي الجانب فيما إذا أخذناه على حدة، لكن هذه التعيينات لا تندرج في المفهوم، بوصفها أحادية الجانب، إذ فيه على وجه التحديد تتحقق وحدتها الفكروية، المفهوم هو إذن الكلي؛ العام الذي ينفي نفسه بنفسه، من جهة أولى، لصالح التعين والخصوصي، ويبادر للحال من الجهة الثانية إلى الغاء هذا الخصوصي، بوصفه نفي الكلي. ذلك أن الكلي لا يفضي، في الخصوصي الذي هو معلول لتمايزه، إلى أي **مطلق** آخر، ويكون مرغماً، لهذا السبب، على إعادة بناء وحدة الخصوصي مع ذاته، أي مع الكلي. والمفهوم، بعوداته هذه إلى ذاته، هو نفي بلا غاية؛ نفي لا يستند إلى شيء آخر، إي إلى شيء خارجي عن المفهوم، لكنه معلول لتعين ذاتي لهذا المفهوم، بحيث أن هذا الأخير، بنفيه نفسه بنفسه، يصون وحدته الإيجابيّة ويبقى هو ذاته. ذلكم هو شأن الفردية الحقيقية، من حيث هي شمولية منغلقة على نفسها، بخصوصياتها كافة. وخير برهان على طبيعة المفهوم هذه يقدمه ما قلناه آنفاً بصدد ماهية الروح.

بفضل هذا اللاتناهي في ذاته، يكون المفهوم بما هو كذلك، ومن تلقاء ذاته، كلية، إذ ينطوي على وحدة تستمر عبر التغيرات وبالرغم منها، وبالتالي على الحرية التي بفضلها يكون كل نفي تعينا ذاتيا، وليس تحديداً مفروضاً من الخارج. لكن المفهوم، بكونه تلك الكلية، يحتوي من الأساس على كل ما سيتظاهر في الواقع وعلى كل ما ستعيده الفكرة، بفضل التوسط، إلى الوحدة. وعليه، فإن أولئك الذين يتصورون أن الفكرة شيء مغاير للمفهوم،

شيء خاص وخصوصي، لا يعرّفون الطبيعة الحقيقية لا للفكرة ولا للمفهوم. غير أن هذا لا يعني أن المفهوم لا يختلف عن الفكرة، وذلك من حيث انه يمثل التخصص تمثيلًا مجرداً، على اعتبار ان ما هو دقيق وعيني في المفهوم تمثله الوحدة والشموليّة الفكرويتان اللتان هما عنصر من عناصر المفهوم.

بالرغم من ذلك يبقى المفهوم ذاته أحادي الجانب بعد، لانطوائه على عيب محدد وهو أنه، على كونه كلية، لا يشجع التطور الحر إلا نحو الوحدة والشموليّة. لكن بما أن أحادية الجانب هذه لا تتفق مع ماهية المفهوم الخاصة، نراه يبادر إلى الغائها ليبقى مطابقاً لما هو مفهومه الخاص. هو ينفي إذن نفسه بنفسه على وجه التحديد من حيث هو وحدة وكونيّة، ويحول الذاتية الفكروية لهذه الوحدة وهذه الكونيّة إلى **موضوعية** واقعيّة ومستقلة. يطرح إذن المفهوم نفسه كموضوعيّة، بمقتضى نشاطه الخاص.

إذن ليست الموضوعيّة المنظور إليها في ذاتها شيئاً آخر سوى المفهوم في واقعه، المفهوم في شكل تخصص مستقل وتمايز واقعي لجميع العناصر والآناء التي يتألف منها والتي كانت وحدتها الفكروية هي وحدة المفهوم **الذاتي**.

والحال إنه ما دام المفهوم هو وحده المؤهل لأن يكتسي بوجود واقعي في الموضوعية، فإن هذه الأخيرة هي المرشحة لأن تسبغ عليه طابع الواقعية. لكن المفهوم - وقد تقدم بنا قول ذلك - يحتوي الوحدة الفكروية بتوسط آنائها الخصوصية. وعليه، لا بد للوحدة المفهوميّة للخصوصيات أن تعيد بناء نفسها في داخل التباينات التي تفصل فيما بينها في الواقع، وتكمن قوة المفهوم على وجه التحديد في كونه يظهر ويصون وحدته عبر الواقع بالذات وفي داخل هذا الواقع، بدل أن يفقد شموليّته ويخسرها بتشته في الواقع. وإنما على هذا النحو فحسب يمثل الكلية الواقعية والحقيقية.

هذه الكلية هي **الفكرة** التي لا تطابق فحسب الوحدة الفكروية والذاتيّة للمفهوم، بل كذلك موضوعيته؛ هذه الموضوعيّة التي فيها يرجع المفهوم إلى نفسه، من دون أن يكون هناك أدنى تعارض بينها وبين المفهوم. ومن جهة

نظر المظهر الذاتي والمظهر الموضوعي على حد سواء للمفهوم، فإن الفكرة هي **كل**، لكنها في الوقت نفسه الوفاق المتجدد والمجدد باستمرار لجميع الكليات الجزئيّة، ووحدتها المتوسطة. وإنما على هذا النحو فحسب تكون الفكرة حقيقة، الحقيقة كلها.

كل ما هو موجود ليس إذن حقيقياً إلا من حيث أنه فكرة، لأن الفكرة وحدها هي التي لها وجود واقعي حقاً. فهذه الظاهرة أو تلك ظاهرة حقيقية، لا لأن لها وجوداً خارجياً أو داخلياً، أو لأنها واقع بوجه عام، وإنما بقدر ما يكون واقعها مطابقاً للمفهوم، فعندئذ، وعندئذ فحسب يغدو **ما هو كائن** واقعياً وحقيقياً. حقيقياً لا بالمعنى الذاتي للكلمة، أي بمعنى التوافق مع تصوراتي، بل بالمعنى **الموضوعي**، على اعتبار أن الأنا أو أي موضوع خارجي أو فعل أو حدث أو حالة ما هي، بواقعيتها، سوى تحقيق المفهوم بالذات. فإذا لم تتوفر وحدة الهوية هذه بين الواقعي والمفهوم، أمسى ما هو موجود محض ظاهر يتموضع فيه، بدل المفهوم الكامل، جانب مجرد منه فحسب، جانب يستقل بنفسه عن الوحدة والكلية، ويغلو في هذا الإتجاه إلى حد تبني موقف معارض من المفهوم الحقيقي. وعلى هذا النحو فإن الواقع الموافق للمفهوم هو وحدة الواقع الحقيقي، وهذا من حيث هو تظاهر الفكرة ذاتها.

عندما نقول إذن أن الجمال فكرة، نقصد بذلك أن الجمال والحقيقة شيء واحد. فالجميل لا بد، بالفعل، أن يكون حقيقياً في ذاته. لكن لو أمعنا النظر في المسألة عن كثب، للاحظنا فرقاً بين الجميل والحقيقي. فالفكرة، بالفعل، حقيقية، لأنها متصوّرة في الفكر بصفتها هذه، بمقتضى طبيعتها ومن وجهة نظر شموليتها. وما يعرض نفسه للفكر في هذه الحال ليس الفكرة في وجودها الحسي والخارجي، ولكن في شموليتها، غير أن المفروض بالفكرة أيضاً أن تحقق نفسها خارجياً وأن تحوز وجوداً محدداً، من حيث هي موضوعيّة طبيعيّة وروحيّة. والحقيقي، بما هو كذلك، يوجد أيضاً، أي بتظهيره ذاته. وبقدر ما يعرض نفسه، وقد تظهَّر على هذا النحو، للوعي أيضاً، وبقدر ما يبقى المفهوم غير قابل للانفصال عن تظاهره الخارجي، فإن

الفكرة لا تكون **حقيقية** فحسب، بل **جميلة** كذلك. على هذا النحو يتحدّد الجميل بأنه **التظاهر الحسي** للفكرة. ولا يحتفظ الحسي والموضوعيّة بأي استقلال في الجمال؛ فالمفروض بهما كليهما أن يتخليا عن مباشرية كينونتهما، وذلك ما داما مطروحين على أنهما وجود وموضوعية للمفهوم، على أنهما واقع يمثل، في موضوعيته، المفهوم من حيث أنه لا يشكل وهذه الموضوعيّة سوى كل واحد، أي على أنهما تظاهر للمفهوم.

لذا تعجز ملكة الفهم عن إدراك الجمال، لأن ملكة الفهم، بدل أن تسعى إلى بلوغ هذا الوحدة، تبقى على مختلف العناصر التي تتألف منها هذه الأخيرة في حالة انفصال واستقلال بعضها عن بعض. وبالنظر إلى أن الواقع شيء مغاير للمثالية، وإلى أن الحسي شيء مغاير للمفهوم، وإلى أن الموضوعي شيء مغاير للذاتي، فإن هذه المتعارضات لا يفترض فيها، بحسب ملكة الفهم، أن تجتمع وتتحد معاً. على هذا النحو يكون الدَّأب الدائب على الدوام لملكة الفهم هو المتناهي، الأحادي الجانب، اللاحقيقي. أمّا الجميل فهو بذته، على العكس، لامتناه وحر. صحيح أنه من الممكن أن يكون له مضمون خصوصي، وبالتالي محدود، غير أن هذا المضمون يظل يتبدى مع ذلك كواقع لامتناه في ذاته ويبقى محبوا بوجود حر: ذلك أن الجميل هو على الدوام المفهوم الذي، بدل أن يتناقض مع موضوعيته بمعارضته إياها بتناه مجرد وأحادي الجانب، يتداخل وهذه الموضوعيّة ويصبح، بفضل هذه الوحدة المحايثة، لامتناهيا في ذاته. كذلك فإن المفهوم، بحكم من أنه يبث الحياة في الوجود الواقعي الذي عن طريقه يتظاهر، يتمتع بحرية مقصور استهلاكها على ذاته. وبالفعل، أنه لا يسمح للجانب الخارجي من الجميل بأن يتبع قوانين خاصة به، بل يعين له تمفصله ومظهره الظاهر، وبفضل ذلك تحديداً يحقق الوفاق مع ذاته، وهو الوفاق الذي يشكل ماهية الجميل. غير أن الذاتية، النفس، الفرديّة هي التي تقدم لهذا الوفاق رباطه، وهي التي تمثل القوة التي تبقي عليه ساري المفعول.

لهذا السبب لا يكون للجميل، منظوراً إليه في صلاته بالروح **الذاتي**، من وجود لا بالنسبة إلى الذكاء المحروم من الحرية والإرادة في تناهيه، ولا

بالنسبة إلى الإرادة المتناهية بدورها.

ومن حيث أننا ذكاء متناه، فإننا نتأثر بالمواضيع الخارجية والداخلية، نراقبها، ندركها إدراكاً حسياً، ندعها تصل إلى تصورنا، إلى حدسنا، وحتى إلى تجريدات فهمنا المفكر الذي يحولها إلى عمومية مجرّدة. والطابع المتناهي وغير الحر لجميع هذه العمليات يرجع إلى اعتبار هذه المواضيع مستقلة. ولهذا السبب نقفو أثر المواضيع، ندعها تفعل فعلها، أن جاز التعبير، ونبقي تصورنا مشدوداً إلى تصديق المواضيع، اقتناعاً منا بأن المواضيع لا يمكن إدراكها على وجهها الصحيح إلاّ بشرط وقوفنا منها موقفاً سلبياً، فنحد كل نشاطنا بالمجهود الإنتباهي الشكلي. ونبقى في حالة استنكاف سلبي حيال مجهود التخيل، ونتجرد من كل حكم مسبق، من كل فكرة مسبقة التصور. وفيما نعزو إلى المواضيع هذه الحرية، ننكر على الإدراك الذاتي كل حرية. وبالفعل، أن المضمون يغدو بالنسبة إلى الإدراك الذاتي **معطى،** بحيث ينوب مناب التعيين الذاتي التلقي المحض، الإدراك البسيط للموضوعيّة الموجودة. على هذا النحو لا يكون ثمة من سبيل إلى بلوغ الحرية إلاّ بالخضوع للذاتيّة.

على هذا المنوال تجري الأمور في حالة **الإرادة،** ولكن بالإتجاه المعاكس. فمن منظور الإرادة تكمن الإهتمامات والغايات والنيات والقرارات في **الذات** التي تسعى إلى توكيدها ضد كينونة المواضيع وخواصها. وهذه الغايات والنيات والقرارات والإهتمامات لا يمكن تحقيقها إلاّ بقدر ما تلغي الإرادة المواضيع، أو تعدلها، أو تنشئها، أو تضفي عليها شكلًا معيناً، أو تزيل صفاتها، أو تدعها تفعل بعضها في بعض: وعلى سبيل المثال فعل الماء في النار، والنار في الحديد، والحديد في الخشب، وهكذا دواليك. وهذه المرة نجد أنفسنا في مواجهة مواضيع فقدت استقلالها، فوضعتها الذات في خدمتها، ونظرت إليها وعاملتها على أنها **منافع،** أي على أن مفهومها وغايتها لا يكمنان فيها، وإنما في الذات، بحيث أن طابعها الأساسي يتمثّل في كونها وسائل في خدمة غايات ذاتية. وبذلك يكون حدا العلاقة قد تبادلا دورهما: فالمواضيع قد فقدت حريتها، والذوات أمست حرة.

في الواقع، وسواء اتعلق الأمر بالإرادة أم بملكة الفهم، فإن حدي العلاقة هما بدورهما متناهيان وأحاديا الجانب، وما حرية أي حد من الحدين سوى حرية مفترضة.

الذات متناهية وغير حرة **نظريا**، بسبب المواضيع المفروض انها مستقلة؛ **وعمليا**، بسبب الطابع الأحادي الجانب للصراع والتناقض القائمين سواء أبين الغايات الداخلية أم بين النزوات والأهواء الناشئة عن ظروف خارجية؛ وإلى ذلك ينبغي أن نضيف أيضاً المقاومة التي تبديها المواضيع. وإنما في انفصال الحدين، المواضيع والذاتية، وفي تعارضهما، يكمن المبدأ الذي عليه تقوم هذه العلاقة والذي يعتبر هو المفهوم الحقيقي.

هذا التناهي عينه وهذا الغياب للحرية عينه يسمان الموضوع بميسمهما في الحالتين قيد النظر. **فنظريا**، ما استقلال الموضوع إلاّ ظاهري، بصرف النظر عما نعتقده بصدده. وفي الموضوعيّة لا يوجد المفهوم، من حيث هو وحدة وشمولية ذاتيتان، في المواضيع ذاتها وللمواضيع ذاتها. بل هو في خارجها. وبالنظر إلى خارجية المفاهيم هذه، لا يكون من وجود لكل موضوع، بحكم ذلك، إلاّ باعتباره خصوصيّة خالصة؛ فهو متوجه نحو الخارج بتنوعه ومعرَّض، تحت تأثير ظروف كثيرة، للتغير والعنف والزوال، بفعل تأثير مواضيع اخرى عليه. **وعمليا**، فان تبعية المواضيع هذه مقررة بوضوح، مما يبقي مقاومة المواضيع للإرادة نسبية، بمعنى أن هذه المواضيع لا تملك القوة اللازمة لتفوز بالغلبة، ولتؤكّد في نهاية المطاف استقلالها الذاتي.

إن وجهتي النظر الإثنتين تلتقيان وتلتحمان في النظر إلى المواضيع من حيث هي جميلة. فأحادية الجانب التي تميز كلا منهما، في تطبيقها أن على الذات وان على الموضوع، تنحى جانباً. ومن ثم ينتفي تناهي كل منهما وتلتغي لاحريته.

وبالفعل، أن الموضوع لا يعود ينظر إليه، من وجهة النظر **النظرية**، بوصفه شيئا لا يوجد إلاّ وجوداً منعزلّا، ولا يكون مفهومه بالتالي إلاّ مفهوماً

ذاتياً خارج موضوعيته؛ لا يعود ينظر إليه بوصفه منطوياً، في واقعه الخصوصي، على سلوكيات بالغة التنوع، مشتتة في اتجاهات بالغة التباين، بحسب هوى الظروف الخارجيّة: فالموضوع **الجميل** يظهر للعيان، في ما هو عليه وكما هو عليه، مفهومه الخاص وكأنه متحقق، ويمثل للنظر بالتالي في كل وحدته الحية والذاتية. على هذا الأساس يكون الموضوع قد تخلى عن توجهه إلى الخارج، قد وضع حدا لتبعيته لمواضيع أخرى وحول، بالنسبة إلى من يتأمله، تناهيه غير الحر إلى لاتناه حر.

من جهته يكف الأنا عن أن يكون، نسبة إلى الموضوع، تجريداً محضاً، لا قدرة إلاّ على جهود انتباهية وحدوس حسية، ومؤهلًا لأن يلاحظ ويحول الحدوس والملاحظات المنعزلة إلى أفكار مجردة. أنه يحول نفسه بنفسه إلى عيني في الموضوع، بتحقيقه وحدة المفهوم والموضوع، وباعطائه هذين العنصرين شكلًا أكثر عيانيّة، وبصهره في بوتقة واحدة ما كان لحد الآن منفصلًا، وبالتالي مجرداً: الأنا والموضوع.

ومن وجهة النظر **العملية** ينطوي تأمل الجميل، كما رأينا آنفاً، على ما يمكن أن نسميه بانسحاب الرغبة؛ فالذات تتخلى عن غاياتها الموجهة ضد الموضوع وتعتبر هذا الأخير من الآن فصاعداً مستقلًا بذاته، غاية في ذاتها. على هذا النحو يلتغي الطابع المتناهي الصرف للموضوع. هذا الطابع الذي كان يوجب النظر إلى الموضوع على أنه وسيلة نافعة برسم غايات خارجية، والذي كان مرغماً، بحكم عجزه عن مجابهة هذه الغايات بأكثر من مقاومة غائبة عنها الحرية، على الأذعان لهذه الغايات وعلى تبنيها وكأنها غاياته. وفي الوقت نفسه يتلاشى الموقف العديم الحرية الذي تقفه الذات، على اعتبار أنها تقلع عن التمييز بين الحدوس الذاتية، الخ، وبين المواد والوسائل، وعلى اعتبار انها تكف عن الاكتفاء، في تحقيقها لغايات ذاتية في المواضيع، بالعلاقة المتناهية لوجوب الفعل المحض، بل ينتصب أمامها المفهوم والغاية وقد تحققا ملء التحقق.

لهذا يكون تأمل الجميل فعلًا تحررياً. تثمينا للمواضيع بوصفها حرة

ولامتناهية في ذاتها، خارج كل رغبة في امتلاكها واستعمالها برسم حاجات ومقاصد متناهية.

وللسبب عينه يبدو لنا الموضوع، من حيث هو جميل، حراً من كل إكراه وإلزام من جانبنا، وبمنحى من كل مساس عدائي به من جانب الأشياء الخارجية التي لا تملك حياله أن تحرك ساكناً.

إنه لمن ماهية الجميل، بالفعل، ألا يكون الموضوع المتمتع بهذه الصفة مديناً بشيء لتأثيرات خارجية، فمفهومه وغايته ونفسه، وكذلك تعينه وتنوعه وواقعه الخارجي بوجه العموم، يكمن مصدرها جميعاً في داخله، وذلك ما دام يستمد حقيقته من وحدته المحايثة ومن توافق مفهومه مع كينونته. وبما أن المفهوم نفسه يشكل، من جهة أخرى، العنصر العيني، فإن واقعه يظهر بدوره كتكوين مكتمل في جميع أجزائه التي تؤلف، من جانبها، وحدة فكروية محبوة بنفس وروح. والتوافق بين المفهوم والتظاهر الخارجي يعني تداخلًا حقيقياً. لذا لا يتبدى الشكل والوجه للعيان منفصلين عن الجوهر الخارجي أو نتاجين ميكانيكيين ينعين عليهما أن يخدما غايات مباينة، بل يظهر ان كشكلين محايثين للواقع، طبقاً لمفهوم هذا الأخير، محققين بنفسيهما لتظهيرهما الخارجي. لكن أن تكن الجوانب الخصوصية من المواضيع -الجميلة وأجزاؤها وأعضاؤها تجتمع وتلتئم شملًا لتشكل الوحدة الفكروية لمفهومها وأن تكن تظهر للعيان هذه الوحدة، فلا مفر على كل حال من أن يتم هذا التوافق بكيفية يمكن معها للأجزاء التي تحققه أن تحتفظ حيال بعضها بعضاً بظاهر حرية مستقلة بذاتها، وبعبارة أخرى، لا يفترض فيها أن تشكل وحدة فكروية كما في **المفهوم بما هو كذلك** فحسب، بل أن تظهر للعيان أيضاً، ومن جانب من الجوانب، واقعها المستقل بذاته. والمفروض في الموضوع الذي يتمتع بصفة الجمال أن يخضع في آن معاً **للضرورة** التي يفترضها المفهوم والتي تتمثل في ترابط جوانبه الخصوصية وتبعيتها لبعضها بعضاً، ولدرجة محددة من **الحرية** تتيح لهذه الجوانب الخصوصيّة المترابطة على نحو يستحضر معه كل واحد منها الآخر للحال ومباشرة. ومن المؤكد أن ضرورة كهذه لا يجوز أن نغيب عن المواضيع المعدودة جميلة، لكنها، بدلًا من أن

تظهر فيها في شكل ضرورة، ملزمة بأن تحتجب فيها تحت ظاهر عرضية غير قصدية. وبالفعل، ولو لم يكن كذلك هو واقع الحال، لفقدت الأجزاء الواقعية الخصوصية امتياز وجودها بفضل واقعها الخاص أيضاً، ولبدا عليها وكأنها تعمل فقط في خدمة وحدتها الفكروية وبرسمها، وفي حالة خضوع مجرد لهذه الوحدة.

إذن بفضل تلك الحرية وذلك اللاتناهي الملازمين لمفهوم الجمال وللجمال الموضوعي ولتأمله الذاتي على حد سواء، يخرج الجميل من الدائرة النسبية للشروط المتناهية ليدلف إلى مملكة الفكرة والحقيقة.

- ٣ -

الفكرة المتحققة في العالم الخارجي

الجمال في الطبيعة

الجمال هو الفكرة المتصوَّرة كوحدة مباشرة بين المفهوم وواقعه، وذلك بقدر ما تتجلّى هذه الوحدة في تظاهرها الواقعي والحسي.

غير أنه، من وجهة النظر هذه، ثمة تمييز يفرض نفسه بصدد الكيفية التي يتحقق بها المفهوم في عالم الطبيعة ليصير فكرة.

فمن الممكن، أولًا، للمفهوم أن يغوص إلى عمق بعيد الغور في الموضوعيّة إلى حد أنه، بدل أن يظهر كوحدة ذاتية فكرويّة، يضيع، هامد الحياة تقريباً، في المادية الحسية. ففي الطبيعة اللاعضويّة، يختلط المفهوم ويتداخل بكليته في الوجود. فإذا سلمنا، مثلًا، بأن الوزن النوعي هو الذي يشكل مفهوم الذهب، فالمفروض في هذه الحال أن يسعنا أن نستنبط منه أيضاً اللون الأصفر والرائحة المعدنية، الخ، لكن المفهوم غائص بتمامه في الواقع. أمّا في الطبيعة العضوية بالمقابل، فالمفهوم يتحقّق باتجاه الإحياء، والإحساس، وكيفية معينة في الكينونة - في - ذاتها. إننا لا نقول أن للذهب نفساً، لكننا نقول ذلك عن الحيوان. والمفهوم، من حيث هو نفس، قد تحقق لدى الحيوان باتجاه تلك الكينونة - في - ذاتها. توجد إذن هنا داخلية تأخذ،

في الحياة الحيوانيّة، شكل الإحساس، شكل العلاقة الباطنة بالذات، شكل شيء يختلف عن الواقع ومتميز في داخل هذا الواقع. ويمكننا أن نلاحظ مثل هذه الفروق حتى في المنظومة الشمسية. فلو سلمنا بأن الشمس، التي تؤلف مركز هذه المنظومة، هي لها بمثابة النفس، لكانت الأجسام القمرية والكواكب والمذنبات بمثابة توضحات وتشعبات لهذه النفس؛ ولكن بما أن الشمس تختلف عن هذه الأجسام، وبما أن المنظومة الشمسية هي مقر لفروق مطلقة، دونما أية وحدة، لذا لا يمكن أن نعتبر الشمس نفساً، فكرة. وكل عضو في المنظومة فرد مستقل، مستقل بدرجة استقلال الشمس ذاتها. ومن جهة أخرى، ليست كينونة هؤلاء الأعضاء ما هي عليه إلاّ بفضل المكان المحدّد الذي يشغلونه في مجمل المنظومة. وحركاتهم النوعيّة وخواصهم الفيزيقية ممكنة الإستنباط من مواقعهم ومن العلاقات التي يقيمونها فيما بينهم ومع الشمس. وهذه العلاقات هي التي تحقق وحدتهم الباطنة التي بها يرتبط واحدهم بالآخر والتي تحفظ لوجوداتهم الخصوصية معيتها.

غير أن المفهوم لا يقتصر على وحدة الوجودات الخصوصيّة المستقلة بذاتها هذه. فهذه الوحدة، شأنها شأن الفروق التي هي وحدتها، لا بدّ أن تكون بدورها واقعيّة. لا بدّ أن تسمو على الإنفصال القائم بين الأجسام الموضوعيّة الخصوصيّة، وأن ترتدي بدورها طابعاً مستقلّا، واقعياً وجسمانياً. ففي المنظومة الشمسيّة، على سبيل المثال، توجد الشمس من حيث هي وحدة المنظومة هذه، الوحدة التي تسيطر على الفروق الواقعية التي تنطوي عليها المنظومة. لكن ما يظل لا يبعث على الرضى في هذا الشكل من أشكال الوحدة هو كونه ينجم فقط عن العلاقات القائمة بين الأجسام الخصوصيّة المستقلة وأنه ممثَّل في الوقت نفسه بواحد من أجسام المنظومة، بجسم يعارض هذه الأجسام وفروقها الواقعيّة. فالشمس، إذا شئنا اعتبارها نفس المنظومة، توجد كجسم مستقل خارج الأعضاء الذين كان يفترض فيهم أن يكونوا تجلي هذه النفس. وعلى هذا النحو لا تمثل الشمس سوى آن من آناء المفهوم، آن الوحدة ضمن خصوصيات واقعيّة، وبعبارة أخرى آن وحدة **في ذاتها**، وبالتالي مجردة. وبالفعل، تتحدد هوية الشمس بخواصها الفيزيائيّة

فقط: فهي جسم منير، جسم مضيء، لا أكثر، وهذا ما يعطي هويتها طابعاً مجرداً. وبالفعل، ما النور إلاّ ظاهر بسيط، لا توجد في داخله لا فروق ولا تمايزات. وعلى هذا، أن يكن المفهوم في المنظومة الشمسية قد صار واقعياً فعلًا، مع بيان لكلية فروقه، على اعتبار أن كل جسم يظهر للعيان آنا واحداً من آناء المفهوم، فهذا لا ينفي أن هذا المفهوم يبقى غائصاً في واقعه، من دون أن يقدم نفسه على أنه مثاليته وكينونته - في - ذاتها الباطنة.

والحال أن الطبيعة الحقيقية للمفهوم تقتضي أن تكون **الفروق الواقعيّة**، وبتعبير آخر، واقع الفروق المستقلة وواقع الوحدة المستقلة بدورها موضوعياً، قابلة لإعادة الدمج في وحدة واحدة، في كل واحد لا يمانع في استمرار بياناته الخصوصية ولكنه يسيطر في الوقت نفسه على استقلالها ويسعى إلى إبطاله. بإرجاعه الفروق إلى وحدة ذاتية، مثالية. وبحبوةإياها نفساً إن جاز التعبير، وعندئذ لا تكون الخصوصيات مصطفة بعضها بجانب بعض فحسب، ولا تعود مجرد **أجزاء** تقيم فيما بينها هذه العلاقات أو تلك، بل تغدو **أعضاء**؛ وبعبارة أخرى، لا تعود موجودة كلا منها لذاته، بل تكتسب في هذه الوحدة الفكروية وجوداً حقيقياً. وإنما في هذا التمفصل العضوي فحسب تتحقق الوحدة المفهوميّة، الفكروية، حاملة الأعضاء ونفسهم المحايثة؛ وحتى المفهوم، بدل أن يبقى غائصاً في الواقع، يقدم نفسه على أنه وحدة هؤلاء الأعضاء وكليتهم الباطنتان، طبقاً لماهيته وطبيعته.

هذا النمط الثالث للتظاهر الطبيعي هو وحدة الذي يطابق متطلبات الفكرة؛ والفكرة، من حيث هي طبيعية، تمثل **الحياة**. ان الطبيعة اللاعضوية اللاحية لا تمت بصلة إلى الفكرة؛ إنما الطبيعة الحية هي وحدها التي تمثل واقعها. فواقع الفروق المتضمنة في المفهوم أشد بروزاً، أولًا، في العالم الحي؛ هذا العالم الذي يشتمل، ثانياً، على نفي هذه الفروق وعلى واقعها الذي تربطه الذاتيّة الفكرويّة بها. ثالثاً وأخيراً، يشتمل العالم الحي على المبدأ الحيوي من حيث هو تظاهر ايجابي للمفهوم بما هو كذلك، في جسمانيته الواقعيّة، من حيث هو شكل لامتناه يمتلك المقدرة على صيانة نفسه أياً يكن مضمونه.

لو سبرنا وعينا لنعلم ما معنى أن نكون من الأحياء، لوجدنا فيه، من جهة أخرى، تصور الجسم، ومن الجهة الثانية تصور النفس. ونحن نعزو إلى كل منهما خواص خصوصيّة ومختلفة. وهذا التميز بين الجسم والنفس له أهميته الفلسفية الكبيرة أيضاً، وعلينا أن نقبل به بهذه الصفة. لكن ما لا يقل أهمية بالنسبة إلى المعرفة هو وحدة الجسم والنفس التي نصبت على الدوام عقبات كأداء أمام الفهم العقلاني. فبفضل هذه الوحدة على وجه التحديد تشكل الحياة التظاهر الطبيعي الأول للفكرة. لذا يتوجّب علينا أن نفهم وحدة الجسم والروح لا في شكل محض ارتباط بينهما، بل على نحو أعمق. إن علينا أن نرى في الجسم وتنظيمه تظهيراً للتنظيم النسقي للمفهوم نفسه الذي يضفي على تعيناته، في أعضاء العضوية الحية، وجوداً طبيعياً وخارجياً، نظير الحال - وان على مستوى أقل ارتفاعاً - في المنظومة الشمسية. والحال أن المفهوم يرقى، داخل هذا الوجود الواقعي، إلى مستوى الوحدة الفكروية لتعييناته كافة، وهذه الوحدة الكرويّة هي النفس. إنها تشكل الوحدة الجوهريّة والعموميّة التي تحتوي الكل؛ وفي الوقت الذي تقيم فيه علاقة بسيطة مع نفسها، تمثل «كينونة - لـ - ذاتها» ذاتية. بهذا المعنى السامي ينبغي أن نفهم وحدة الجسم والروح. فما هما بكيانين متباينين أمكن لهما أن يلتقيا، بل يشكل كلاهما كلية واحدة تشتمل على تعيينات واحدة؛ وكما أن الفكرة بوجه عام لا يمكن تصورها إلاّ في شكل المفهوم في واقعه، مما يجعلها تطابق الفروق القائمة بينهما ووحدتهما على حد سواء، كذلك لا يمكن تأمل الحياة ومعرفتها إلا بوصفها وحدة الجسم والنفس. والوحدة الذاتية والجوهرية معاً للنفس في داخل الجسم تتجلى في شكل الإحساس. والإحساس الذي يساور العضوية الحية لا يكون موقوفاً، باستقلال تام، على جزء خصوصي من العضوية، بل يشكل الوحدة الفكروية للعضوية بتمامها. إنه يطال الأعضاء جميعاً، ويؤثر في مئات المواضع ومئاتها، ومع ذلك ليس الإحساس إحساس آلاف من الأجهزة أو الأعضاء، بل إحساس ذات وحيدة هي وحدها التي تختبره. والطبيعة العضوية، بحكم من أنها محبوة بالحياة، ومع اشتمالها على الفرق بين وجود الأعضاء الواقعي وبين النفس التي تقيم في هذه الأعضاء من

أجل ذاتها فقط، تفلح مع ذلك في حل هذا الفرق في شكل **وحدة متوسَّطة**، وتحتل مكانها على مستوى أعلى من مستوى الطبيعة اللاعضويّة؛ ذلك أن الحي هو وحدة الفكرة، والفكرة هي الحقيقة. ومن المؤكد أن هذه الحقيقة يمكن أن تتعرّض، حتى في ما هو عضوي، للترنيق والتشويش، ولا سيما في الحالات التي لا يحقق فيها الجسم مثاليته وشرطه تمام التحقيق، من خلال علاقته بوجود النفس، كما نلاحظ ذلك على سبيل المثال في الأمراض. وفي مثل هذه الحالات لا يعود المفهوم يسود سيادة مطلقة، بل يشاطر قوى أخرى سلطانه. وبنتيجة ذلك نجد أنفسنا في مواجهة حياة رديئة ومنقوصة، حياة تظل تستحق مع ذلك اسم الحياة، إذ أن الشقاق بين المفهوم والواقع ما يزال نسبياً بعد، بدل أن يكون تاماً. وبالفعل، إذاً تلاشى كل وفاق بينهما، إذاً حرم الجسم حرماناً كاملًا من تنظيمه الحقيقي ومثاليته الحقيقية، نجد أنفسنا عندئذ لا في مواجهة الحياة، بل في مواجهة الموت الذي يحول إلى أجزاء مستقلة ما كان عمل النفس يبقي عليه في حالة وحدة غير قابلة للقسمة.

غير إننا نطرح قضية متناقضة فيما لو قلنا أن النفس تشكل كلية المفهوم، من حيث هي وحدة ذاتية فكروية، وان الجسم يشكل بالمقابل الكلية نفسها، ولكن من حيث هي تظاهر وانفصال حسيان لجميع الأجزاء الخاصة، وإنهما كليهما منصهران مع ذلك في **وحدة** واحدة في الحالة الحية. ذلك أن الوحدة الفكرويّة **ما هي** بذلك الإنفصال الحسي الذي بفضله توجد كل خصوصية في حالة من الإستقلال وحبيسة تفردها، بل هي على العكس من ذلك تماماً نقيض هذا الواقع الخارجي. والحال أن توكيد وحدة هوية شيئين متضادين هو مثال مبين على طرح قضية متناقضة. بيد أن أولئك الذين يزعمون أن ما يحمل في ذاته تناقضاً في شكل وحدة هوية الأضداد هو لا موجود يؤكدون ضمناً لا وجود ما هو حي، لأن قوة الحياة، وعلى الأخص قدرة الروح تكمن على وجه التحديد في افتراض التناقض في ذاته، وفي تحمله وتجاوزه. في هذا الافتراض وفي هذا الحل للتناقض بين الوحدة الفكروية للأعضاء وبين انفصالها الواقعي، تكمن تحديداً سيرورة الحياة، وما الحياة إلا **سيرورة**. وتشتمل السيرورة الحياتية على نشاط مزدوج: فمن جهة تؤمن الوجود الحسي

للفروق الواقعية لجميع الأعضاء ولجميع تعينات العضوية، ومن الجهة الأخرى تضفي على هذه الأعضاء والتعينات، حين تظهر ميلًا إلى الإنعزال والتجمد في استقلالها بعضها عن بعض، مثالية Idéalité عامة تنعشها وتنشط فيها الحياة. تلكم هي مثالوية Idialisme الحياة. وبالفعل، ليست الفلسفة وحدها مثالوية، لكن الطبيعة، من حيث هي حياة، هي في الحقيقة شيء واحد والفلسفة المثالوية في مضمارها الروحي. - بيد أن اتحاد هذين النشاطين في نشاط واحد، أي تحقيق تعينات العضوية من جهة، واكتساب التعينات الواقعيّة لصفة مثالية من خلال انصهارها في وحدة ذاتية من جهة ثانية، هذا الإتحاد هو الذي يشكل السيرورة الكاملة للحياة التي لا حاجة بنا هنا إلى تناولها في أشكالها الأخرى. وتدين جميع أعضاء العضوية لاتحاد هذين النشاطين باستمراريتها الثابتة التي لا تحول ولا تتبدّل وبمثالية حيويتها. وتظهر الأعضاء هذه المثالية للعيان بكون وحدتها الحية ليست بالنسبة إليها شيئاً حيادياً، بل تكوّن على العكس الجوهر الذي فيه وبه تتمكن من الحفاظ على فرديتها الخصوصية. هنا تحديداً يكمن الفرق الرئيسي بين الجزء الذي من كل وبين **العضو في العضوية**. فالأجزاء الخصوصيّة من منزل على سبيل المثال: الأحجار، النوافذ: الخ، تبقى على ما هي عليه، سواء أكانت جزءاً من المنزل أم لم تكن؛ وهي لا تكترث إذاً ما ربطت بها أجزاء أخرى، والمفهوم يبقى بالنسبة إليها شكلًا خارجياً صرفاً لا يعيش في الأجزاء الواقعية ليرقى بها إلى المثالية المميزة لوحدة ذاتية. أمّا أعضاء العضوية بالمقابل، فصحيح أنها تتمتع هي الأخرى بواقع خارجي، لكن المفهوم هو ماهيتها الخاصة والحميمة، وهي ماهية لا تفرض عليها فرضاً من الخارج وبصفة قوة موحّدة، بل تضمن لها على العكس هي وحدها وجودها. لذا تتمتع أعضاء العضوية بواقع ليس هو واقع أحجار البناية أو واقع الكواكب والأقمار والمذنبات في منظومة السيارات، لكن وجودها وجود تفرضه الفكرة، الملازمة للعضوية، بصرف النظر عن كل واقع. فاليد المبتورة، على سبيل المثال، تخسر وجودها المستقل ولا تعود كما كانت عليه في العضوية؛ وتتغير حيويتها وحركاتها وسيماؤها وشكلها، الخ، وتعاني من الإنحلال

نفسه، ويضمحل وجودها كله ويتلاشى. فهي لا تستطيع أن توجد إلا بصفتها عضواً في العضوية، ولا تكون واقعية إلاّ بقدر ما تندمج في الوحدة التي تفرضها الفكرة. في ذلك تحديداً يكمن الواقع الأعلى في قلب العضوية: فالواقعي، الإيجابي منفي ومفترض من قبل الفكرة على الدوام، بينما تضمن هذه المثالية بدورها استمرار الفروق الواقعية وتكون هي العامل الأساسي في هذا الإستمرار.

لهذا السبب، فإن الواقع الذي تكتسبه الفكرة من حيث هي محبوة بحياة طبيعية هو واقع **ظاهراتي**. وبالفعل، لا تعني «الظاهرة» شيئاً آخر سوى وجود واقع ما، لكن من دون أن يكون مصدر هذا الوجود كامناً في ذاته، وأن يكن مفروضاً في الوقت نفسه بصورة سلبية في «كينونته - في الهنا» être - là. غير أن نفي الأعضاء في «كينونتها - في - الهنا» الخارجية والمباشرة ليس له مجرّد مدلول سلبي، من حيث هو نشاط مؤمثِل Idéalisant، بل ينطوي أيضاً على إثبات بما هو كذلك.

لقد رأينا حتى الآن إلى الواقعي الخصوصي، في خصوصيته المقفلة، بصفته شيئاً إثباتياً. لكن هذا الإستقلال منفي في الحي، والوحدة المفروضة من قبل الفكرة هي وحدها التي تحتفظ بحق الإثبات والقدرة عليه في داخل العضوية الجسمانيّة. هذه المثالية، الإثباتيّة حتى في نفيها، هي النفس. وعليه، أن تكن النفس هي التي تتظاهر في الجسم، فإن هذا التظاهر هو في الوقت نفسه اثباتي. صحيح أنها تؤكد نفسها كقوة مناهضة لاستقلال الأعضاء وانعزالها، لكنها في الوقت نفسه منظِّمتها التي تسبغ صفة الداخلية والمثالية على ما يتظاهر خارجيّاً بصفة أشكال وأعضاء. على هذا النحو، فإن ما يتبدى خارجياً هو هذه الداخليّة الموجبة؛ أمّا الخارجي الذي يبقى خارجياً فلن يكون سوى تجريد وأحادية جانب. بيد أن ما نواجهه في العضوية الحية هو خارجي يتظاهر فيه الداخلي، على اعتبار أن الخارجي يتبدى هو نفسه بوصفه هذا الداخلي الذي هو هو مفهومه. وإلى هذا المفهوم ينتمي، من جهة أخرى، الواقع الذي فيه يتجلّى من حيث هو مفهوم. لكن بالنظر إلى أن المفهوم بما هو كذلك في الموضوعية هو الذاتية المنتمية إلى ذاتها،

والموجودة في واقعها لذاتها، يترتب على ذلك أن الحياة بدورها لا توجد إلا في شكل الحي، كذات فردية. فالحياة هي التي كانت السباقة إلى العثور على نقطة الالتحام هذه؛ فهذه النقطة سالبة، لأن الكينونة - لـ - ذاتها لا تستطيع أن تؤكد ذاتها بوصفها أكثر واقعية إلا بإضفائها صفة المثالية على الفروق الواقعية، لكن ذلك يستوجب في الوقت نفسه الوحدة الذاتية للكينونة - لـ - ذاتها. وانه لمن الأهمية بمكان التنويه بهذا الجانب من الذاتية. فما الحياة بواقعية إلاّ في شكل الذاتية الحية.

لو طرح علينا سؤال بصدد السبيل إلى تعرف فكرة الحياة في داخل الأفراد الأحياء الواقعيين، لأمكننا أن نعطي الجواب التالي. فالمفروض في الكينونة - في - الحياة، **أولًا**، أن تكون واقعيّة بصفتها كلية عضوية جسمانيّة، وهذه العضويّة تتبدى، **ثانياً**، لا كشيء جامد، بل كسيرورة مؤمثِلة متواصلة، عن طريقها تحديداً تتظاهر النفس الحية. **ثالثاً**، لا تتحدد هذه الكلية بعوامل خارجية، ولا تتلقى تنويعاتها من الخارج، بل هي تتشكل في الداخل وتتصاع في سيرورتها لعوامل داخلية، فترجع على هذا النحو إلى نفسها وتجد غايتها في داخل ذاتها، من حيث هي وحدة ذاتية.

هذا الإستقلال، هذه الحرية المميزة للكينونة - في - الحياة الذاتية تتظاهر بصورة رئيسية في الحركات العفوية. أمّا الأجسام الهامدة للطبيعة اللاعضويّة فلها مكانيتها الثابتة؛ فهي تؤلف كلًا واحداً والمكان الذي تشغله والذي به ترتبط، حينما لا يتولّى تحريكها عامل خارجي.

إن الحركات لا تصدر، بالفعل، عن نفسها. وعليه، حين تحدث حركات، تظهر وكأنها متحددة بعمل خارجي، وهو عمل تنزع إلى مواجهته برد فعلها. وحتى حركات الكواكب، الخ، تكون مرتبطة بقانون ثابت وبلزومه المجرد، وان بدا عليها أنها غير ناجمة عن دفع خارجي وغريب عن الأجسام. أمّا الحيوان الحي، بالمقابل، فانه ينفي بحركاته الحرة والعفوية تبعيته لمكان معين، وتمثل حركاته مجهوداً متصلًا للتحرر من تبعيته لهذا التعيين. كذلك نلاحظ في حركاته الغاء - نسبياً - للتجريد من حيث بعض

أشكال الحركة: وجهتها، سرعتها، الخ. وفضلًا عن ذلك، يملك الحيوان في داخل ذاته، في عضويته، مكانية حسية، والكينونة - في - الحياة تكمن في الحركات العفوية في داخل هذا الواقع، في شكل دوران الدم وحركات الأعضاء، الخ.

لكن ليست الحركة التظاهر الوحيد للكينونة - في الحياة. فحرية الحيوان في التصويت، وهي حرية لا تتمتع بها الأجسام غير العضوية التي لا تصدر أصواتاً أو أصداء إلاّ بدفع خارجي، تؤلف بذاتها تعبيراً أسمى عن الذاتية الحية. لكن النشاط المؤمثِل يتظاهر على أسطع نحو في الواقعة التالية: فإن يكن الفرد الحي تتعين حدوده. من جهة أولى، قياساً إلى الواقع الخارجي، فانه يصنع من الجهة الثانية العالم الخارجي **من أجل ذاته**، أمّا نظرياً بالبصر، الخ، وإمّا عملياً بإخضاعه الأشياء الخارجيّة، وباستعماله إياها، وبتمثلها بالاقتيات، وبالإختصار، بإعادته انتاج نفسه بلا انقطاع، من حيث هو فرد، على حساب ما ليس هو ذاته. والعضويات الأكثر تطوراً تفعل ذلك على فترات ثابتة بقدر أو بآخر، تبعاً للحاجات ولسرعة الإمتصاص ولدرجة الشبع.

تلكم هي النشاطات التي بها يتظاهر مفهوم الكينونة - في - الحياة لدى الأفراد الأحياء. وهذه المثالية ليست محض نتاج لتفكيرنا، لكنها موجودة **موضوعيّاً** في الذات الحيّة نفسها، هذه الذات التي تستأهل كينونتها - في - الهنا بحكم ذلك أن توصف بالنزوع إلى المثالوية الموضوعيّة. فالنفس، التي هي مصدر هذه الأمثلة Idéalisation، تتظاهر باختزالها إلى حالة الظاهر المحض واقع الجسم الخارجي **وحده**، لتؤكد ذاتها بذاتها موضوعياً في الجسمانية.

- ٤ -

الحياة الطبيعية والجمال

إن الحياة التي تحرك الطبيعة **جميلة** من حيث هي فكرة حسية وموضوعيّة، وذلك بقدر ما ترتدي الحقيقة، أي الفكرة، بصورة مباشرة، وكشكل طبيعي أول، شكل الحياة في داخل واقع خصوصي ومطابق. لكن بالرغم من هذا التجسد المباشر والحسي للحياة، ليس الجمال الطبيعي الحي جميلًا **لذاته وفي ذاته**، مثلما ليس هو نتاج **ذاته** ولا موجوداً بسبب ظاهرة الجميل. فالجمال الطبيعي ليس جميلًا إلاّ بالنسبة إلى الآخرين، أي **بالنسبة إلينا نحن**، بالنسبة إلى الوعي المدرك للجمال. وعليه، فإن السؤال الذي يطرح نفسه هو أن نعرف كيف ولماذا تبدو لنا **الكينونة - في - الحياة** جميلة في كينونتها - في - الهنا المباشرة.

أول ما يقع تحت النظر، حين نتأمل الكائن الحي في تظاهراته وسلوكه، هو **الحركة الإراديّة**. هذه الحركة، منظوراً إليها كحركة بوجه عام، لا تعدو أن تكون الحرية التامة التجريد في التغيير الزماني للمكان، هذا التغيير الذي يبدو اعتباطياً في حالة الحيوان، كما تبدو الحركة نفسها وكأنها محكومة بالمصادفة. ولا ريب في أن الموسيقى والرقص ينطويان هما أيضاً على حركات، لكن هذه الحركات، بدل أن تكون اعتباطية ومحكومة بالمصادفة، هي نظاميّة، محددة، عينية، إيقاعيّة، وهي تبدو لنا كذلك، حتى ولو صرفنا

النظر عن مدلولها الذي هو التعبير الجميل عنه. ولئن رأينا، من جهة أخرى، في الحركة الحيوانية تحقيقاً لغاية باطنة، فان هذا التحقيق، من حيث هو اندفاع ناشيء عن إثارة، عرضي تماماً ومحدود. لكن لو تقدمنا خطوة أخرى إلى الأمام ورأينا في الحركة تعبيراً عن نشاط عقلاني وتعاون بين الأجزاء جميعاً، نكون قد صغنا حكماً، وهذا الحكم لا يمكن إلا أن يكون معلولًا لنشاط ملكة فهمنا. كذلك هو الشأن حين نقلب النظر في الكيفية التي بها يلبي الحيوان حاجاته، فيقتات، ويستولي على الغذاء، ويلتهمه، ويهضمه، وباختصار، ينجز كل ما يتطلبه بقاؤه. هنا أيضاً نجد أنفسنا أمام واحد من أمرين: فإما المظهر الخارجي للحاجات الخصوصية وتلبيتها الإعتباطية والعرضية (وبهذه المناسبة نذكر أن نشاط العضوية الداخلي لا يقع تحت انتباهنا)، وإما أن جميع هذه الأنشطة وجميع أنماط التظهير هذه تغدو موضوعاً لملكة الفهم التي تجهد لتفهم ما الجانب العقلاني الذي تنطوي عليه: التعاون بين غايات الحيوان الباطنة وبين الأجهزة والأعضاء التي تتولّى أمر تحقيقها.

لا يكفي لا الإدراك الحسي للرغبات العرضيّة والحركات الإعتباطيّة والتلبيات، ولا فهم ملكة الفهم لغائية العضوية، لا يكفيان ليظهرا لنا الحياة الحيوانيّة على أنها ممثلة للجمال الطبيعي: **فالجمال** هو ما يميز هيئة بعينها، سواء أفي حالة السكون أم الحركة، بصرف النظر عن تكيف هذه الحالات مع تلبية الحاجات، وبصرف النظر عما يمكن أن يكون في الحركات نفسها من جانب مؤقت وعارض. غير أن الجمال لا يمكن لغير **الشكل** أن يعبر عنه، لأن الشكل هو وحده التظاهر الخارجي الذي بواسطته تضع مثالوية الكائن الحي الموضوعيّة نفسها تحت متناول حدسنا وتأملنا الحسيين. إن الفكر يعقل هذه المثالوية في **مفهومها**، ويجعل من هذا المفهوم مفهومه بحكم **عموميته**، بينما يكون النظر إلى الجمال من خلال **واقعه الظاهر**. وهذا الواقع يمثله المظهر الخارجي للعضوية الممفصلة الذي هو بالنسبة إلينا، وفي آن معاً، ما هو **كائن هنا** وما **يتبدى للعيان**، على اعتبار أن التنوع الواقعي المحض للأعضاء التي تتألف منها العضوية ينبغي أن يعتبر مجرد ظاهر في الكلية **الحية** للهيئة.

من مفهوم **الكينونة - في الحياة**، كما حددناه، تنبع أيضاً خصوصيات هذا الظاهر التالية: أن الشكل يتميز بمداه المكاني، بانحداده، بمظهره، بشكله، بلونه، بحركاته، الخ، وحشد آخر من التفاصيل المماثلة. لكن إذا تظاهرت العضوية، التي تحتوي على هذه الفروق، كعضوية حية، فمن المؤكد أنّها لا تستمد من هذا التنوع ومن أشكاله وجودها الحقيقي. وإن كانت تملك مع ذلك وجوداً حقيقياً، فلأن أجزاءها المختلفة، التي هي بالنسبة إلينا أشياء محسوسة، تجتمع وتلتئم شملًا لتشكل كلًا واحداً، لتصبح **أعضاء فرد، فرد واحد أحد**، بحيث أن الخصوصيات التي منها يتألف، على اختلافها بعضها عن بعض، تحقق مع ذلك توافقا يقرب الشقة بينها ويجعلها تتآزر في خدمة هدف واحد.

بيد أن هذه الوحدة لا بد أن يكون لها **أولًا** طابع تماثل **غير قصدي** بين الفروق، وإلا يكون لها بالتالي شيء من غائية مجردة؛ ولا يجوز أن تظهر الأجزاء التي تتألف منها لا كوسائل برسم غاية معينة وفي خدمتها، ولا مجردة من الفروق التي تفصل بينها من منظور البنية والهيئة.

ثانياً، تتلبس الأعضاء، على العكس، في نظر من يتأملها، ظاهر **العرضية**، بمعنى أن ما من عضو منها يطرح تعين الآخر بحيث يتوجّب أن يكون لهذا العضو أو ذاك هذه الهيئة أو تلك لمجرد أنها هيئة عضو آخر كما هي الحال، على سبيل المثال، في الأشياء الخاضعة لقاعدة واحدة. ففي الأشياء الخاضعة لمثل هذه القاعدة، يتحكّم تعيين مجرد في هيئة الأجزاء كافة وحجمها، الخ. فنوافذ البناية، على سبيل المثال، أو على الأقل نوافذ النسق الواحد متساوية جميعاً في الحجم؛ كذلك يكون جنود كتيبة من القوات النظامية مزودين جميعهم بعتاد متماثل. وفي الحالات التي نتحدّث عنها هنا، لا يكون تمة شيء من العرضيّة في الأجزاء الخصوصيّة من اللباس وشكله ولونه، الخ، بل يكون للباس كل واحد شكل محدد، لأن لباس واحد آخر أو الآخرين له الشكل نفسه. لا فرصة إذن هنا لتباين الأشكال أو لاستقلالها الذاتي الخصوصي كيما يؤكدا ذاتهما. وعلى العكس من ذلك تماماً حال الفرد العضوي. فلديه يختلف كل جزء عن سائر الأجزاء: الأنف يختلف عن

الجبين، والفم عن الخدين، والصدر عن العنق، والذراعان عن الساقين، الخ. وبما ان ما من عضو يملك، بالنسبة إلى من يتأمله، هيئة عضو آخر، وإنما له شكله الخصوصي الذي لا يتحدّد تحدّداً مطلقاً بعضو آخر، لذا يبدو كل عضو وكأنه مستقل في ذاته، وبالتالي حراً وعرضياً نسبة إلى الأعضاء الأخرى، إذ أن التلاحم المادي لا يطال شكلها بما هو كذلك.

لكن لا بد، **ثالثاً**، أن يوجد، رغم هذا الاستقلال الذاتي، رابط داخلي، وحدة ما هي خارجية صرف، ما هي مكانية وزمانية وكمية محضة، كما في الأشياء الخاضعة لقاعدة واحدة وحيدة، وغير مستوجبة في الوقت نفسه لزوال السمات الخصوصية. هذه الوحدة لا تفرض نفسها بصورة حسية ومباشرة على الحدس، نظير ما تفعله الفروق الموجودة بين الأعضاء، بل تبقى ضرورة سرية، خفية، باطنة، منتجة للتوافق بين الأعضاء وأشكالها. والحال أن المفروض أن الفكر هو وحده المؤهل لأن يدرك هذه الوحدة اللامرئية خارجياً والضرورية، وهي وحدة كما قلنا للتو لا تقع تحت الحدس. لكن الجميل نفسه لا يقع في هذه الحال تحت حدسنا، ومرأى الجميل لن يمثل بالتالي في نظرنا الفكرة وهي في حالة التحقق. لذا ينبغي أيضاً أن تتجلى الوحدة خارجياً، لكن بشرط واحد وهو ألا تكون، وهي المفروضة من قبل الفكرة التي تبث فيها الحياة، حسية ومكانية خالصة. انها تظهر لدى الفرد بصفتها مثالية عامة لأعضائه، مثالية تؤلف أساس الذات الحيّة ودعامتها وركيزتها. وهذه الوحدة تتظاهر في الحياة العضويّة في شكل الإحساس. ففي الإحساس وفي تعبيره تتظاهر النفس كنفس. وبالفعل، وبالنسبة إلى النفس، فإن الاصطفاف المحض للأعضاء واقعة تتعارض مع الحقيقة؛ وبالنسبة إلى مثاليتها الذاتية فإن تعدد الأعضاء لا وجود له. صحيح أنها تفترض تنوع الأجزاء وتشكلها الخصوصي وتمفصلها العضوي، لكن بالنظر إلى أن النفس الحاسة تتظاهر من خلال هذا التمفصل، فإن الوحدة الباطنة والكلية الحضور تستلزم على وجه التحديد زوال الاستقلالات الذاتيّة الواقعيّة الصرف التي لا تعود تمتل في هذه الحال ذاتها، وإنما العنصر الذي تأخذه عن النفس الحاسة.

لكن التعبير عن النفس الحاسة لا يكفي ليمنحنا اليقين بتلاحم لازم للأعضاء الخاصة أو بتماثل لازم بين التعضية الواقعية وبين الوحدة الذاتيّة التي يكشفها لنا الإحساس.

لكن إن تكن الهيئة بما هي كذلك هي التي تظهر للعيان هذا الوفاق الداخلي وضرورته، فقد يكون ذلك أيضاً نتيجة للعادة التي تعودتها تلك الأعضاء على الاصطفاف بعضها بجانب بعض، هذا الإصطفاف الذي يتولّد عنه بدوره نمط معين ذو تنوعات متكرّرة. غير أن العادة نفسها لا تعدو أن تكون بعد **ضرورة ذاتيّة خالصة**. وبالاستناد إلى هذا المعيار يسعنا، على سبيل المثال، أن ندمغ بصفة القبح الحيوانات التي تملك عضوية لا تشبه العضويات التي اعتدنا على رؤيتها أو التي تتناقض مع تجربتنا اليوميّة. كذلك نطلق صفة الغرابة على عضويات الحيوانات التي تتجمع أعضاؤها على نحو لا يضاهي ذاك الذي ألفناه. تلكم هي، على سبيل المثال، حال الأسماك التي لها جسم هائل الحجم، لكنه ينتهي مع ذلك بذنب قصير، أو التي لها عيون تصطف واحدتها بجانب الأخرى في طرف واحد من الرأس. وبالمقابل نحن قد تعودنا أكثر على بعض أشكال الإنحراف لدى النباتات، وأن يكن الصبار الذي من نوع الكاكتوس، على سبيل المثال، بشوكه وبشكل أغصانه شبه المقرَّن، حقيق بأن يبدو لنا غريباً. ومن تتوفر له معارف ضليعة في التاريخ الطبيعي، ويحفظ في ذاكرته أكبر عدد ممكن من أنماط الإقتران، لا يجد بكل تأكيد في ما تقدم شيئاً غير مألوف.

ناهيك عن ذلك يمكن لمزيد من التبحر في نمط اقتران الأجزاء أن تتولد عنه الإمكانية والقدرة على التكهن، عند مرأى عضو واحد مفرد، بالشكل الكامل الذي هو جزء منه. وهذا ما جعل شهرة كوفييه، على سبيل المثال، تذيع وتطبق الآفاق، إذ كان في مستطاعه أن يقرر، استناداً إلى عظم واحد، مستحاث أو غير مستحاث، ما النوع الحيواني الذي ينبغي أن ينسب إليه الفرد الذي يعود إليه ذلك العظم. وهذا هو الأوان لنقول: Ex Ungue Leonem: فالمخاطب وعظام الفخذ تسمح بتعرف بنية الأسنان، وهذه البنية تسمح بدورها بإعادة تكوين هيئة الوركين وشكل العمود الفقري، الخ. وفي هذه

الكيفية من كيفيات الحكم، لا يعود تعرف النمط مسألة عادة، بل نتيجة تفكير وتدخل من قبل الفكر المحض. كان كوفييه، على سبيل المثال، يسترشد، في إعادات البناء، بفكرة أن تعيينا عاماً وخاصية عامة لا بد أن يتجليا في الأجزاء كافة، رغم الفروق التي تفصل بينها، وأن يشكلا وحدتها.

إن تعييناً عاماً كهذا يتمثل، على سبيل المثال، بأكل اللحم الذي يفرض قانونه على تنظيم الأجزاء كافة. فالحيوان اللاحم يحتاج إلى أسنان وإلى عظام، الخ، غير الأسنان والعظام التي يحتاج إليها الحيوان العاشب. وإذا كان الحيوان كاسراً، فلا يملك أن يكتفي، حتى يفوز بغنيمته، بالحوافر، بل هو بحاجة إلى مخالب. إذن فتعيين واحد يتحكّم هنا بشكل الأعضاء الخصوصي وبنمط اقترانها. وإلى تعيينات عامة من هذا القبيل يذهب بنا الفكر أيضاً حين نريد أن نفسر قوة الأسد والنسر، الخ. ومثل هذه الكيفية في النظر إلى الأشياء تستأهل وصفها بأنها جميلة وأريبة، لأنها تكشف لنا عن وحدة في الهيئة وفي أشكالها، وهي وحدة لا تتأتى من محض تكرار أحادي الشكل، بل تترك على العكس جميع الفروق بين الأجزاء قائمة.

لكن ليس الحدس هو الذي يشكل العنصر الغالب في هذه الكيفية في النظر إلى الأشياء، وإنما العنصر الغالب فيها فكرة عامة تلهمها وتوجهها وتسدد خطاها. وعليه، إذاً أخذنا بوجهة النظر هذه، فلن نقول أن موقفنا من المواضيع يتحدّد بجمالها، بل سنقول فقط أن طريقتنا في النظر إلى الموضوع هي الجميلة، من حيث هي ذاتية. ولو أنعمنا النظر في هذه التأملات عن كثب، لوجدنا أن منطلقها ومبدأها الموجه ينحدان بجانب واحد ومحدود للغاية، نعني طرز اقتيات الحيوان: أكل اللحم، أكل العشب، الخ. لكن هذا التعيين لا يكفي ليعطينا حدس التلاحم، حدس الكلية، المفهوم، النفس بالذات.

إن شئنا إذن أن نحوز، في هذا المضمار، وعي الوحدة الكاملة الباطنة، لا يسعنا أن نفعل ذلك إلاّ بالفكر والإدراك، إذ أن النفس بما هي كذلك لا يمكن بعد تعرفها في الطبيعة، لأن الوحدة الذاتية لم تصبح فيها بعد وحدة

قائمة بذاتها. لكن لو عقلنا النفس وفق مفهومها، لحصلنا على نتيجة مزدوجة: حدس الهيئة الحية، ومفهوم النفس، المدرك كمفهوم. لكن ليس كذلك هو الوضع حين يكون المطلوب حدس الجميل: إذ لا يفترض في الموضوع أن يتبدى لنا وكأنه مدرك بالفكر فحسب، أو أن يختلف عن الحدس أو أن يكون متعارضاً وإياها، من حيث أنه لا يحظى بغير اهتمام الفكر وحده. يبقى إذن أن الموضوع لا يمكن أن يوجد إلاّ بسبب المعنى الذي ينبثق عنه بوجه عام، والحدس الذي نصل إليه على هذا النحو بالمعنى الملازم للتشكيلات الطبيعيّة يشكل الكيفية الحقيقية لإدراك الجمال. وبالفعل، أن كلمة Sens كلمة طريفة تستخدم، بدورها، بمعنيين Sens متقابلين. فهي تشير، من جهة أولى، إلى الأجهزة المتحكمة بالإدراك المباشر؛ ونحن نطلق من الجهة الثانية كلمة Sens على مدلول الشيء، على فكرته، على ما هو عام فيه. وعلى هذا النحو، ترتبط كلمة Sens، من جهة أولى، بالجانب الخارجي المباشر من الوجود، ومن الجهة الثانية، بماهيته الصميمة. والتفكير المتروي، بدل أن يفصل الجزأين، يعمل على أن يتبدى كل جزء مع نقيضه في آن واحد، أي أنه في الوقت الذي يتلقى فيه من شيء بعينه حدساً حسياً، يعقل معناه ومفهومه أيضاً. لكن بالنظر إلى أن هذه التعيينات يتم تلقيها في حالة عدم انفصال، فإن المتأمل لا يعي بعد المفهوم، بل يرهص به أرهاصاً مبهماً في أحسن الأحوال. فحين نفرض، على سبيل المثال، وجود ثلاثة عوالم، عالم الجماد وعالم النبات وعالم الحيوان، فإننا نرهص بوجود ضرورة باطنة ذات صفة مفهومية في هذا التدرج، من دون أن نكتفي بالتصور المحض لغائية خارجية. وحتى في تنوع التشكيلات في داخل كل عالم على حدة، يرهص الحدس المتروي بتدخل توجيه روحي: ومن هنا كان التقدم العقلاني في تشكيل الجبال، وكذلك في الإنساق الحيوانيّة والنباتيّة. كذلك سنعاين تنظيماً عقلانياً في كل عضوية حيوانية، في الحشرة الفلانية مثلًا، بتقسيمها إلى رأس وجوشن وجوف وأطراف، وهذا علاوة على الحواس الخمس التي قد تبدو للوهلة الأولى وكأنها إضافة اصطناعية، لكن لا تلبث أن تتكشف، عند الفحص المتأني، عن أنها مطابقة للمفهوم. على هذا النحو رصد غوته

ووصف العقلانيّة الباطنة للطبيعة وظاهراتها. وكان قد بدأ، بما أوتيه من ذكاء، بإخضاع المواضيع للملاحظة البسيطة، مع شعوره شبه الواضح بوحدتها المفهوميّة. والتاريخ نفسه يمكن أن يفهم ويروي بطريقة يتجلّى معها، عبر الأحداث والأفراد المفردين، المدلول الجوهري والوحدة الضرورية لهذه الأحداث وهؤلاء الأفراد.

- ٥ -

الحياة منظوراً إليها من وجهة النظر الشخصية الصرف

على هذا النحو يمكننا، بصورة عامة، أن نصف بالجمال الطبيعة، من حيث هي تمثيل حسي للمفهوم العيني وللفكرة، ولكن هذا فقط بقدر ما ينم تأمل التشكيلات الطبيعية الموافقة للمفهوم عن مثل هذا التطابق، وبقدر ما تكشف الملاحظة الحسية في الوقت نفسه للحس عن الضرورة الباطنة للتنظيم الشامل وعن توافقه. إن تأمل الطبيعة، بقدر ما تستأهل نعتها بالجمال، لا يقودنا إلى أبعد من هذا الارهاص. وهذا الإدراك، الذي تبدو فيه الأجزاء حرة وذات وجود مستقل بعضها عن بعض ولكن من دون أن يمنعها ذلك من إظهار توافقها المتجلي في الوجه، في التقاطيع، في الحركات، الخ - نقول: يبقى هذا الإدراك، في الشروط التي أتينا بوصفها، **غير متعين ومجرداً**. وتبقى الوحدة **داخلية**، فلا تعرض نفسها للحدس في شكل فكروي عيني، ولا تتعدّى الملاحظة نطاق المسلمة العامة التي تنص على ضرورة توافق محرك محيٍ.

إننا لا نعرف بعد الجمال الطبيعي - بعد الذي قلناه - إلا في شكل تلاحم حي بين التشكيلات الطبيعية العينية، وذلك طبقاً للمفهوم. وبين هذا التلاحم وبين المادة هوية مباشرة: فالشكل ملازم بصورة مباشرة للمادة بوصفه ماهيتها الحقيقية وقوتها المشكلة. ذلكم هو التعريف العام للجمال في

الطور الذي نحن فيه. على هذا المنوال، على سبيل المثال، نتأمل بإعجاب البلور الطبيعي، بسبب شكله النظامي الذي ما كان لأية قوة ميكانيكيّة أن تولده، والذي هو نتاج تعيين باطن فريد، نتاج قوة حرة بالقياس إلى الموضوع نفسه. صحيح أن نشاطاً خارجياً عن الموضوع يمكن بدوره أن يكون حراً، لكن النشاط المشكل، في البلورات، لا يمكن أن يكون خارجياً عن الموضوع: أنه لا يمكن أن يكون سوى شكل فعال، يدخل في عداد عالم الجماد، بحكم طبيعته بالذات؛ فهو القوة الحرة للمادة ذاتها، هذه المادة التي تتشكل بفصل نشاط محايث، بدل أن تتلقى تعيينها سلباً من الخارج. على هذا المنوال تبقى المادة حرة سواء ابذاتها أم في شكلها المتحقق. وعلى درجة أكثر ارتفاعاً، ومن جانب أكثر عيانية، يتظاهر نشاط الشكل المحايث هذا في العضوية الحية، في معالمها، في ظاهر أعضائها، وبصورة رئيسية في الحركات والتعبير عن المشاعر والعواطف. فهنا إنما تتظاهر القابلية الداخلية للإثارة، ويكون تظاهرها بكيفية حيّة.

على الرغم من هذا الطابع اللامتعين للجمال الطبيعي من حيث حيويته الباطنة، نعتقد أنه بوسعنا أن نجزم بما يلي:

١ - بموجب الفكرة المتكونة لدينا عن درجة الحيوية، وكذلك بموجب ارهاصنا بمفهومها الحقيقي، وبالاستناد علاوة على ذلك إلى النماذج المألوفة لتظاهرها المطابق، توجد فروق جوهرية تسمح لنا بالتمييز بين الجمال والقبح في العالم الحيواني؛ ومن هذا القبيل أن الحيوانات البطيئة الخطو التي تدب بمشقة والتي ينم كل مظهرها عن عجز عن الحركة والفعل السريعين تثير نفورنا بسبب قصورها هذا تحديداً. والحال أن النشاطية والحركية علامتان على مثالية أسمى للحياة. كذلك لا يسعنا أن نطلق صفة الجمال على بعض الأسماك وعلى التماسيح والسلاحف. وعلى أنواع كثيرة من الحشرات، بينما لا يندر أن تثير دهشتنا وعجبنا كائنات أخرى هجينة تمثل طوراً انتقالياً من شكل إلى آخر وتحقّق مزيج الشكلين، وهذا من غير أن نبيح لأنفسنا أن نعدها جميلة، كما هي، على سبيل المثال، حال خلد الماء الذي هو مزيج من الطير ومن رباعي الأقدام. وفي الحالات التي من هذا القبيل، قد لا تعدو المسألة،

فيما يخصنا، أن تكون مسألة تعود لا أكثر، بمعنى أن ما هو ماثل في تصورنا هو نمط ثابت من الأنواع الحيوانيّة. لكن حتى هذا التعود ليس خلوا من الأرهاص بأن تشكيل طائر، على سبيل المثال، يقتضي بالضرورة توافقاً معيّنًا بين الأجزاء، وبأن طبيعته تنهاه عن تلبُس أشكال تخص أنواعاً أخرى، تحت طائلة توليد تشكيلات هجينة. أن هذه الخلائط تتكشف إذن عن أنها غريبة ومتناقضة. ولا يدخل في عداد مضمار الجمال الطبيعي الحي التحديد الأحادي الجانب التنظيم، المشوب بالعيوب والمفتقر إلى المدلول، لأنه لا يستجيب إلاّ لمقتضيات خارجية ومحدودة، كما لا تدخل فيه الخلائط والأطوار الإنتقاليّة التي تكلمنا عنها للتو والتي تبقى عاجزة عن صيانة تعينات الفروق، وأن تكن أقل أحادية جانب.

٢ - إننا نستمر في الحديث عن الجمال في الطبيعة، حتى عندما لا نكون بمواجهة مخلوقات عضوية حية: لدى وقوع أنظارنا على مشهد طبيعي. على سبيل المثال. فهنا لا وجود لتمفصل عضوي بين الأجزاء. متحدد بالمفهوم، تبث فيه نفحة حياة وحدة، تحقيقاً للفكرة؛ وإنما أمامنا مجرد تنوُّع ثر من المواضيع وحشد خارجي من أشكال متباينة، عضوية وغير عضوية: سفوح جبال، منعطفات أنهار، مجموعات أشجار، أكواخ، منازل، مدن، قصور، مراكب، سماء وبحر، أودية وتلال. ومع ذلك، وبالرغم من هذا التنوُّع، وفي داخل هذا التعدُّد بالذات، نلاحظ بين الأجزاء المكوِّنة للمشهد الطبيعي توافقا ممتعاً أو أخاذاً يحرك فينا الإهتمام.

٣ - أخيراً، تقوم علاقة خصوصيّة بين الجمال الطبيعي وبيننا بفعل ما يولدّه فينا من حالات نفسية وبفعل توافقه مع هذه الحالات. وسنذكر، على سبيل المثال، سكون الليل في ضياء القمر، هدأة الوادي وخرير جدول الماء المنساب، روعة منظر البحر الهائج، جلال السماء المرصعة بالنجوم. والمداول الذي نعطيه لهذه المواضيع لا ينتمي إلى المواضيع ذاتها، بل إلى الحالات النفسيّة المتولدة عنها. كذلك نقول عن بعض الحيوانات إنها جميلة، حين نلاحظ لديها تظاهرات نفسية تمت بصلة قربى إلى التظاهرات الإنسانيّة: الشجاعة، القوة، الحيلة، الكرم، الخ. وهذه التظاهرات هي، من

جهة أولى، وقف على المواضيع وذات صلة من أحد جوانبها بالحياة الحيوانيّة، وهي من الجهة الثانية ذات صلة بتصورنا الخاص وبحالتنا النفسية الخاصة.

أن يكن في مستطاعنا أن نعتبر أن من الثابت، بناء على ما تقدّم، أن الحياة الحيوانيّة، التي هي ذروة الجمال الطبيعي، تعبر عن درجة معينة من الحيوية، فهذا لا يبيح لنا أن ننسى أن كل حياة حيوانيّة حياة محدودة ومرتبطة ببعض الكيفيات. فالدورة الحيوية للحيوان ضيقة، واهتماماته تتسلّط عليها الحاجات الطبيعية: الغذاء، الغريزة الجنسية، الخ. أما حياته النفسية، الداخلية، التي تجد تعبيرها في الوجه، ففقيرة، مجردة، خاوية. ناهيك عن أن هذا الجانب الداخلي لا يتجلى بهذه الصفة؛ فحياة الحيوان الطبيعية لا تكشف عن نفسه ولا تجعلها تنبثق من الداخل، وذلك ما دام الطبيعي يكمن بالتحديد في كون النفس عاجزة عن مبارحة المنطقة المنحاة إليها ولا تملك أن تتظهر طبقاً للفكرة. وكما تقدّم بنا القول، لا تشكل نفس الحيوان **بالنسبة إلى ذاتها** تلك الوحدة المثالية؛ ولو كان كذلك هو واقع الحال، لتظاهرات أيضاً بالنسبة إلى الآخرين في هذه النسبة - إلى - ذاتها. أن **الآنا** الواعي هو وحده الذي يمثل هذه المثالية البسيطة التي هي مثالية بالنسبة إلى ذاتها؛ هو وحده الذي يعرف نفسه بصفته هذه الوحدة البسيطة والذي يعزو إلى نفسه لهذا السبب واقعاً ليس حسياً وجسمانياً فحسب، بل ممثلًا في الوقت نفسه تحقيقاً لفكرة. هنا فقط يرتدي الواقع شكل المفهوم؛ فالمفهوم يعارض ذاته، يغدو موضوعيته ذاتها، ويوجد في هذه الأخيرة من أجل ذاته. أمّا الحياة الحيوانيّة بالمقابل فلا تملك هذه الوحدة إلاّ في ذاتها، وفي هذه الوحدة يكون للواقع، من حيث هو جسمانيّة، شكل مغاير للوحدة المثالية للنفس. إن الآنا الواعي هو **بالنسبة إلى ذاته** تلك الوحدة التي لجميع مركباتها عنصر مشترك هو المثالية الواحدة. والأنا يتظاهر بالنسبة إلى الآخرين أيضاً من خلال هذا التجسد العيني الواعي. لكن كل ما يفعله الحيوان هو أنه يوحي، بمظهره، للحدس بوجود نفس؛ نفس لا يملك منها سوى ظاهرها الكدر، فلكأنها نفحة، نوع من التبخر يغلف شيء ويؤمّن وحدة الأعضاء ويكشف في المظهر كله عن

البدايات الأولى لطابع خصوصي. تلكم هي الثغرة الأخرى التي ينطوي عليها الجمال الطبيعي، حتى في أرقى أشكاله، وهي ثغرة ستحملنا على المصادرة على ضرورة **المثال**، من حيث هو **جمال فني**. لكن قبل الوصول إلى هذا المثال، سنولي اهتمامنا لتعيينين **اثنين** هما العاقبتان الأخريان للثغرة التي لاحظناها في الجمال الطبيعي.

قلنا آنفاً أن النفس لا تظهر في الهيئة الحيوانية إلاّ في المظهر الكدر لتلاحم في العضوية، كنقطة نركز للنفسية التي تفتقر إلى مضمون متماسك. فالنفسية التي يظهرها الحيوان هي من طبيعة مبهمة ومحدودة تماماً. وهذا التظاهر المجرد هو ما سندرسه الآن بحد ذاته.



المثال



- ١ -

الجمال المجرد، الخارجي

ثمة واقع خارجي له، بما هو كذلك، طابع محدد، لكن داخله، بدل أن يتجسّد عينياً في شكل وحدة النفس، يبقى في حالة تجريد وعدم تعيين. لهذا السبب تتجلّى هذه الداخلية كمجرد وحدة ذات تعيين خارجي في واقع خارجي، بدل أن تكون داخلة حقاً، من حيث هي فكرة، وبدل أن تحتوي مضموناً مجسّداً لفكرة. فالمفروض في وحدة الداخلي العينية أن تتجلى، من جهة أولى، في امتلاك الحياة النفسية، في ذاتها ولذاتها. لمضمون عظيم الثراء، ومن الجهة الثانية، في صبغها الواقع الخارجي بداخليتها، مما يتيح لها أن تجعل من الهيئة الواقعية تظاهراً صريحاً للداخل. وفي المرحلة التي نحن فيها، لم يتوصّل الجمال بعد إلى هذه الوحدة العينية، بل هو ما يزال يصير إليه صبوه إلى المثال. لهذا السبب، لا يمكن للوحدة العينية أن تتحقّق بعد في الهيئة؛ ولكنها تصلح فقط لفحص **تحليلي**، أي فحص منفصل لمختلف العناصر التي تدخل في تركيبها. وعلى هذا النحو، إذا فصلنا أولًا العنصر المشكل للواقع الحسي والخارجي، حصلنا على مظهرين مختلفين يوجبان علينا دراستهما على حدة. لكن بحكم هذا الإنفصال أولًا، وبحكم تجريده ثانياً، تتجلّى الوحدة الداخلية ذاتها، حيال الواقع الخارجي، كوحدة خارجية أيضاً، وبالتالي كمثالية وتعيين خارجي المصدر، لا كشكل محايث

للمفهوم الداخلي الشامل.

تلكم هي النقاط التي سيشغلنا بيانها فيما يلي. وسنبدأ بـ:

أ - جمال الشكل المجرد.

إن شكل الجمال الطبيعي، من حيث هو مجرّد، شكل متعيّن من جهة أولى، وبالتالي محدّد، وينطوي من جهة أخرى على وحدة يمكنه بفضلها أن ينتسب إلى نفسه. وهو ينظم التنوُّع الخارجي وفق هذا التعيين وهذه الوحدة اللذين، بدل أن يصبحا ضرورة داخلية محايثة وهيئة حية، يبقيان تعيناً ووحدة خارجيين، وعلى صلة بالخارج. وعلى هذا الشكل نطلق اسم التناظم، أو نعتبره تابعاً لقوانين، أو ننعته أخيراً بالتناسق.

نصوص مختارة من
جمهورية افلاطون[١]

---

(١) را جمهورية افلاطون، ت حنا حاز.

في كل فن منفعة

بوليمارخس: دون شك نرد ما هو لهم. فللعدو على العدو دين، قد يكون ضارًا. والضرر مأثور في موقف كهذا

سقراط : فيظهر أن سيمونيدس أعطانا حدًّا مبهماً كاللغز في ما هي العدالة وظاهر **أنّهُ يفهم جيداً أن العدالة هي اعطاء كلٍ ما يوافقهُ**. ذلك ما أسماهُ «حقهُ»، أو ما هو «لهُ» فائذن لي أن اسألك أن تجود عليَّ هنا برأيك. لو أنّ سائلًا سألهُ قائلًا: - يا سيمونيدس، إذا كان ذلك كذلك، فما هي الأشياء المقدَّمة للناس كواجبةٍ ومفيدةٍ في فنٍ يدعونهُ طهًّا، وما الذي يتناولها؟. فماذا تظن أنهُ يجيب؟

ب : لا ريب في انهُ يجيب أن المتناوِل هو الجسم، والأشياء المقدمة هي العقاقير والطعام والشراب

س : وما الفن الذي يؤتي المواد ما يلائمها، ويدعى طهياً، وما الذي يتناولها؟

ب : الأشياء هي التوابل والبهارات، تتناولها أنواع الطعام

س : حسناً، فماذا يقدم الفن الذي يدعى عدالة؟ ومن الذين يتناولونهُ؟

ب : إذا رمنا الصواب يا سقراط، باعتبار ما قرّرناهُ آنفاً، فالجواب هو: **إن العدالة تقدم النفع والضرر، والذين يتناولونهما هم الأصحاب والأعداء.**

س : **فسيمونيدس يحسب نفع الصديق، ومضرة العدو عدالة، أهذا معناه؟**

ب : هكذا أظن

س : فمن هو الأقدر على منفعة أصحابِهِ، ومضرة أعدائه إذا مرضوا، باعتبار الصحة وعدمها؟

ب : هو الطبيب

س : ومَن الأقدر على صنع الخير للأصدقاء، أو الضرر للأعداء، في أسفار البحار بالنسبة إلى أخطارها؟

ب : الربان

س : حسناً. ففي أي عملٍ، وأية حال، يكون العادل أقدر على نفع الصديق ومضرة العدو؟

ب : في حال الحرب، بمحالفتِهِ الفريق الواحد، وعدائه الفريق الآخر

س : حسناً، فالطبيب يا عزيزي بوليمارخس عديم النفع للأصحاء؟

ب : حقيقة

س : والملاّح عديم النفع لمن هم على اليابسة

ب : نعم

س : فهل العادل أيضاً عديم النفع لمن ليسوا في حرب؟

ب : لا أظن

س : **فالعدالة إذاً مفيدة حتى في وقت السلم**

ب : مفيدة

س : وذلك لاجتناء ثمر الأرض؟

ب : نعم

س : كذلك فن السكافة نافع

ب : نعم

س : كواسطة للحصول على الأحذية

ب : حقيق

س : فأي نفع، أو نيل، تضمن العدالة في السلم؟

ب : العهود يا سقراط

س : الشركة تعني بالعهود أم شيئاً آخر؟

ب : الشركة لا غير

س : أفالعادل هو الشريك الأنفع في لعب النرد، أم اللاعب البارع؟

ب : اللاعب البارع

س : وفي رصف الحجارة وتنضيد القرميد، العادل أنفع أم البنّاء القانوني؟

ب : البنّاء القانوني

س : فباعتبار أية شركة يمتاز العادل على العواد، ما دام العواد أمهر منهُ بضرب الأوتار؟

ب : أظن في الشركة الماليَّة

س : ربما يستثنى من ذلك، يا بوليمارخس، حال استعمال المال، كما في شراء حصان أو بيعهِ. فحينذاك يكون تاجر الخيل أنفع من العادل

ب : ظاهر أنهُ أنفع

س : وفي شراء سفينة أو بيعها، بانيها أو ربانها أنفع من العادل

ب : هكذا أرى

س : فوالحالة هذه، متى يكون العادل أنفع الناس طرًّا في أمر الفضة والذهب؟

ب : حين تروم إيداع أموالك، في حرز حريز، يا سقراط

س : أي حين حفظة في الخزنة وعدم استعماله في أي عمل؟

ب : تماماً هكذا

س : **ففائدة العدالة ماليًا محصورة في حال عدم التصرُّف بالمال**

ب : هكذا يظهر

س : والعدالة مفيدة أيضاً للفرد والشركة حين حفظ المكسحة، ولكن في حال استعمالها تخلي العدالةُ الميدانَ لفن التشذيب لأنهُ هو الأنفع

ب : الأمر جليّ

س : أوَ تعني أن العدالة نافعة في حال حفظ الدرع والناي، وعدم استعمالها، ولكن في حال استعمالهما تحتاج إلى فن الجندي

والموسيقي؟

ب : لا بدَّ

س : وهكذا الحال باعتبار كل شيء، العدالة عديمة النفع حين استعمالِه، ولكنها نافعة في حال اهمالِه؟

ب : هكذا يظهر

س : فلا يمكن أن تكون العدالة يا صاحبي أمراً ذا شأنٍ كبير، إذا انحصر نفعها في حال الإهمال. ولكن دعنا نبحث هكذا: - أليس الخبير في الملاكمة، حرباً أو لعباً، خبيراً أيضاً في تلقّي الضربات؟

ب : أكيد

س : أوَ ليس أكيداً أيضاً أن الأخصائي في دفع المرض، وصد هجماته، بارع أيضاً في نفثِهِ في الآخرين؟

ب : هكذا أظن

س : ولا ريب في أن الخفير، الساهر على الجيش هو قادر أيضاً على سرقة خططِهِ وحركاتِه

ب : بالتأكيد

س : فكل ما الإنسان بارع في حفظه هو بارع في سرقتِهِ؟

ب : هكذا يظهر

س : فإذا كان العادل خبيراً في حفظ الدراهم فهو خبير أيضاً في سرقتها

ب : اعترف أن المحاورة تتمشى في هذه الوجهة

س : فأدّى بنا البحث إلى أن العادل لصٌّ باعتبار ما. والظاهر إنك أخذت ذلك عن هوميرس. فانهُ قد أعجب باوتوليخوس جد اوليسيس لأمّهِ، لأنهُ فاق الجميع في السرقة والبهتان. فبناء على كلامك، وكلام هوميرس وسيمونيدس، تظهر العدالة نوعاً من اللصوصية، والغرض منها نفع الصديق ومضرة العدو، أهذا ما تعني؟

ب : كلاّ. لكنني لا أعرف ما عنيتهُ. وعلى كلٍ أرى نفع المرء أصحابه ومضرته أعداءه، عدالة

س : أفمن يبدون الصداقة تحسبهم أصحاباً، أم الذين هم حقيقة أمناء، وان لم يبدوها؟ وعلى القياس نفسه تحدّد الأعداء؟

ب : أتوقَّع أن يحب الإنسان كل من يحسبهم أمناء، ويبغض من يعتقد أنهم خبثاء

س : أولًا يخطىء الناس في ظنهم، فيعدُّون الخائنين أمناء والأمناء خائنين؟

ب : يخطئون

س : فيصير الصالحون اعداءَهم، والأشرار أصدقاءَهم. ألا يصيرون؟

ب : يصيرون بالتأكيد

س : فالعدالة، والحالة هذه، عندهم هي مساعدة الشرير ومضرة الصالح

ب : واضح أنهُ هكذا

س : ولكنّ الصالحين عادلون، والتعدي غريب عن طبعهم

ب : حقيق

س : **فينتج من كلامك أن العدالة هي الإساءَة إلى العادلين؟**

ب : لا سمح الله يا سقراط. والظاهر إن ذلك تعليم فاسد

س : **فالعدالة مضرة المتعدي ونفع العادل؟**

ب : هذا القول أفضل من سابقه

س : والنتيجة يا بوليمارخس، إنهُ قد يخطىء كثيرون من الناس في كثير من الأحوال، لجهلهم حقيقة صحبهم جهلًا مطبقاً، فيحسبون مضرة أصحابهم الأبرار عدالة، لأنهم توهموهم أشراراً، ويوجبون نفع أعدائهم لحسبانهم إياهم صالحين. فتكون العدالة عكس المعنى الذي نسبناه إلى سيمونيدس على خط مستقيم

ب : هذه هي النتيجة. فدعنا نستأنف التحديد، فإن تحديدنا الصديق والعدو غير صحيح

س : فكيف حددناهما يا بوليمارخس؟

ب : إن من يظهر أميناً فهو الصديق

س : فما هو التحديد الجديد

ب : إن من دلَّ ظاهر أمانته على حقيقة باطنه فهو الصديق. أما من أظهر الأمانة وأضمر نقيضها فليس بصديق، بل هو متظاهر بالصداقة تظاهراً. وعلى القياس نفسه يحدَّد العدو

س : فالصالح، بحسب هذا الكلام هو الصديق، والشرير هو العدو

ب : نعم

س : فتروم أن نضيف إلى مدلول العدالة معنى آخر، علاوة على ما أعطيناها لما قلنا انها نفع الصديق ومضرة العدو؟ وإذا كنت قد فهمتك فأنت تبغي جعل حدِ العدالة هكذا: **العدالة نفع الصديق صالحاً، ومضرة العدو رديًا**

ب : بالتمام هكذا. وأظن أن هذا تعبير صحيح

س : أفمفروض على العادل أن يضرَّ أحداً؟

ب : بلى. فيجب أن يضر أعداءَهُ الأشرار

س : إذا ضُرَّت الخيل فماذا تصير، أأفضل أم أردأ؟

ب : أردأ

س : وبأي اعتبار؟ أكخيل أم ككلاب؟

ب : كخيل

س : افتزداد الكلاب رداءَة ككلاب لا كخيل؟

ب : دون شك

س : أفلا تقول بحكم القياس يا صديقي أن الناس إذاً ضُرُّوا صاروا اردأ انسانيًّا؟

ب : بالتأكيد

س : أو ليست العدالة فضيلة انسانية؟

ب : إنها كذلك بلا شك

س : فإذا ضرّ الناس، يا صديقي، صاروا أقلّ عدالة

ب : هكذا يظهر

س : أفيقدر الموسيقيون أن يجعلوا الناس، بالموسيقى، لا موسيقيين؟

ب : لا يقدرون

س : أو يجعل الخيَّالة الناس، بطرادهم، ضعاف الفروسيّة؟

ب : لا

س : وعليه، افيقدر العادلون، بعدالتهم، أن يجعلوا الناس ظالمين؟

ب : لا. إن ذلك مستحيل

س : حقًّا. فإذا لم أكن مخطئاً فليس من خصائص الحرارة أن تجعل الأشياء باردة، بل ذلك من خصائص ضدها

ب : نعم

خطأ الفنان ليس خطأ الفن

تراسيماخس: مصرّ من كل بد

سقراط : فينتج عن حكمك أن العدالة لا تنحصر في ما يفيد الأقوى بل قد تكون في ما يضرُّهُ: وبعبارة أخرى أنها «نقيض المطلوب»

ث : ماذا تقول؟

س : أظن اني أقول نفس ما قلتهُ أنت. فلنفحص المسألة بأكثر تدقيق. ألم نقرّر ان الحكام قد يخطئون أحياناً في ما هو الأفضل لمصلحتهم، في ما يسنّونهُ من الشرائع؟ وان ما سنّوهُ هو العدالة الواجبة اطاعتها؟

ث : هكذا أظن

س : فقد اعترفت إذاً بعدالة غير النافع للحكام «والأقوى». لأن رجال هذه الطبقة أمَّا جهلًا أو سهواً، قد يوجبون ما يضرُّهم. ولما كنت مصرًّا على أنهُ من العدالة أن يطيع الناس ما أوجبهُ حكامهم في كل حال، أفلا ينتج عن ذلك حتما، أيها الفائق الحكمة ثراسيماخس، أنهُ قد يكون من العدالة أن نفعل ضدَّ ما قلتهُ على خطٍ مستقيم؟ لأنهُ قد يتحتم على الأضعف أحياناً عمل ما يضرُّ مصلحة الأقوى.

بوليمارخس: - نعم يا سقراط، ان ذلك غاية في الوضوح

كليتيفون: - نعم، إذا كنت أنت شاهد سقراط المزكّى

ب : وما الحاجة إلى شهود؟ فقد سلّم ثراسيماخس أن الحكام قد يوجبون ما يضرهم. وإن من العدالة أن تطيعهم الرعية

ك : لا يا بوليمارخس. إن ثراسيماخس قرَّر أن إطاعة أمر الحكام هو العدالة

ب : نعم ياكليتيفون. وقد قرَّر أيضاً أن منفعة «الأقوى» هي عدالة وبعد ما قرَّر هذين الركنين سلَّم أيضاً، أن «الأقوى» قد يأمر «الأضعف» - رعاياه - أن يعملوا ما هو ضارٌّ بمصلحتهِ. ونتيجة هذه المقرَّرات أن منفعة «الأقوى» ليست أعدل من مضرتهِ

ك : ولكنهُ أراد بمنفعة الأقوى ما فهم «الأقوى» انهُ لفائدته الخاصة فمركزهُ هو ان هذا ما يجب على «الأضعف» أن يعملهُ وأن هذه هي وظيفة العدالة

ب : ليس ذلك ما قالهُ

س : لا بأس يا بوليمارخس، فإذا كان ثراسيماخس يختار أن يورد رأيهُ الآن بهذه الصورة فلا نضادنَّهُ
فقل يا ثراسيماخس أهذا هو حدّ العدالة الذي عنيتُه؟: أن ما لاح «للأقوى» أنهُ في مصلحته، نفعه أو ضرَّه: افتحسب ذلك تحديداً منك للعدالة؟

ث : كلا البتة. افتظن أني أحسب من يخطىء أقوى في حال خطإه ممن لا يخطىء؟

س : هكذا ظننتُ، لما سلمتَ أن الحكام غير معصومين، وإنهم قد يخطئون

ث : إنك تحرّف الكلم عن مواضعهِ، يا سقراط، في معرض الإدلال. افتدعو من أساءَ معالجة المرضى طبيباً باعتبار إساءته؟ أو تدعو من أخطأ في الحساب محاسباً باعتبار خطإهِ؟. من المؤكّد أننا نقول أن الطبيب أخطأ، وأن المحاسب أو الكاتب مخطئ. على أني أرى أن كلًّا من هؤلاء لا يغلط في فنّهِ ما دام كما ندعوهُ. فلا يخطئ في فنّهِ كفنّي. وعليهِ فبأدق معاني الكلم - لأنك تحاجُّ بالتدقيق - لا فنّيّ يخطئ كفنّيّ. **ومن خطئ فقد خطئ لنقص علمهِ بالفن. فلا يكون فنيًّا في حال خطإه. فلا فنّي ولا فيلسوف، ولا حاكم، يخطئ إذا كان اسماً لمسمّى.** مع أنهُ يُقال عادة أن الطبيب يخطئ وأن الحاكم

يخطئ. فاعلم أني بهذا الإعتبار جاوبتك لتفهم رأيي. ولكن اضبط صورة للجواب هي أن الحاكم كحاكم لا يخطئ. وبما أنهُ لا يخطئ، فهو يسنّ الأفضل لنفسهِ. وذلك ما يجب على الرعيّة اعتباره. فأنا عند قولي الأوَّل: أن العدالة هي منفعة الأقوى.

س : لا بأس يا ثراسيماخس، افتزعم أني أتلاعب في الكلام؟

ث : نعم، وتلاعباً كبيراً

س : أو تظن أني وجَّهت إليك هذه المسألة لقصدٍ سيء لافساد حجَّتك؟

ث : ذلك ما اتيقّنهُ. ولكنّك لن تجني منهُ نفعاً. فلا تضرُّني بأخذك إياي على غرة. ولا تتمكن من الفوز عليَّ في ميدان المحاورة

س : لم أفكر في ذلك يا صديقي العزيز. وأرجو أن لا يتكرّر ذلك فيما بعد. فقل الآن: هل تعني «بالحاكم» و«الأقوى» ما يدل عليهِ المعنى المألوف، أو ما يدل عليهِ أدق معاني الكلم، وإنك بهذا الإعتبار تقول إن على الأضعف أن يعمل ما هو لمصلحة الحاكم لكونه الأقوى؟

ث : بل أعني «الحاكم» بأدق معاني الكلمة. فتلاعب ما شئت إلى التلاعب والتحريف سبيلًا. فلست لاسترحمك، ولكن محاولتك عقيمة.

س : افتظنني أحمق فأحاول حلاقة الأسد، بتحريفي أقوال ثراسيماخس؟

ث : لقد حاولت ذلك، ولكن ساءَ فألك

س : كفى مزاحاً، فقل هل الطبيب الذي تعنيه بأدقّ معاني الكلمة هو جامع المال أو شافي المريض؟ ولا يفوتنك أنك عن الطبيب الحقيقيّ تتكلّم

ث : هو شافي المريض

س : ومن هو الربان؟ أأحد البحّارة أم رئيسهم؟

ث : رئيسهم

س : فلا تهتم بكونه يقلع بالسفينة، أو في كونهِ ملاَّحاً. لأنهُ ليس لهذا السبب يدعى ربَّاناً، بل باعتبار فنهِ وسلطتهِ على الملاَّحين

ث : هذا حق

س : أفليس لكل من هؤلاءِ الأشخاص نفع خاص في فنّهِ؟

ث : بالتأكيد

س : أو ليست الغاية القصوى في فنّهم، أن يطلبوا ما هو لمصلحة كلٍ منهم ويحرزوهُ؟

ث : بلى

س : **وهل للفنون غاية أخرى تنشدها غير كمالها الأسمى؟**

ث : ماذا تريد بهذا السؤال؟

س : لو سألتني أيكفي الجسم الإنساني كونهُ جسماً أم يحتاج إلى شيءٍ آخر، لأكدت لك أنهُ يحتاج إلى شيءٍ آخر. لذلك لزم استنباط الطب، لأن الجسم ناقص، فلا يكفيه كونهُ جسماً. فلا مداده بما يتطلبهُ من المنافع وُضع الطب. أمصيباً تراني بكلامي أم مخطئاً؟

ث : مصيباً

س : أفناقص فن الطب، وكل فن آخر في ذاتهِ، فيحتاج إلى مزيَّة إضافية، افتقار العيون إلى البصر والآذان إلى السمع، فتحتاج هذه الأعضاء إلى فن يتقصَّى ابلاغها غاياتها الآتية؟ : - أفي الفن نقص فيفتقر كل فن إلى فن آخر يرعى مصالحه؟ وهل هذا الفن بدوره يفتقر إلى فن ثالث للغرض نفسه، وهلمَّ جرًّا؟ أو أن كل فن يتقصى مصلحته لنفسه بنفسه؟ وهل هو غير ضروري للفن، ولا لغيره من الفنون، أن يبحث عن علاج ناجع لشفاء ادوائه؟ إذ ليس هنالك من نقصٍ في فن ما من الفنون، ولأنه ليس من واجب الفن السعي في مصلحةٍ غير ما لأجله كان فنًّا؟. **لكونه حراً وسليماً كفنّ حقيقي ما دام في حال سلامته التامة؟** فاعتبر المسألة بأدق معاني الكلم، كما سبق الإتفاق، أفهكذا هو الحال أم لا؟

ث : ظاهر أنهُ هكذا

س : **فلا يهمُّ الطب ما هو لنفعهِ كفن، بل ما هو لنفع الجسم**

ث : نعم

س : ولا يُعنى فن سياسة الخيل بما ينفع الفن، بل بما ينفع الخيول. **وليس**

من فن آخر يتناول ما هو لنفعهِ الخاص. إذ ليس من حاجة فيهِ إلى ذلك بل يتناول ما لأجله وضع

ث : هكذا يظهر

س : جيداً. ويمكنك أن تسلم يا ثراسيماخس أن الفن يسوس ويحكم. وانهُ أقوى مما وُضِع لأجله فبصعوبة عظيمة سلَّم ثراسيماخس بهذه القضية.

س : فلا علم يتوخى منفعة الأقوى أو يوجبها. بل يتوخّى ويوجب منفعة الأضعف - المحكوم - وبعدما أفرغ ثراسيماخس وسعه في المقاومة سلَّم فاستأنفت، على الأثر كلامي قائلًا: - أليس حقًّا أيضاً أن لا طبيب، كطبيب، يوجب ما هو لمصلحته. بل كل الأطباء يسعون إلى ما فيه خير مرضاهم؟ لأننا اتفقنا أن الطبيب الحق هو حاكم الأجسام لا حاشد الأموال. ألم نتفق؟ فسلَّم أننا اتفقنا

س : وان الربان، بحصر المعنى، هو رئيس الملاحين لا أحدهم

ث : اتفقنا

س : فربان أو حاكم كهذا لا يطلب فائدته الشخصيّة ولا يوجبها، بل يطلب فائدة البحارة والمحكومين. فأذعن ثراسيماخس مرغماً

س : وهكذا يا ثراسيماخس كل أرباب الأحكام في مناصبهم لا يكترثون لمصالحهم الشخصية ولا يوجبونها، بل يكترثون لمصالح الرعية التي لأجلها يمارسون مهنتهم. وفي كل ما يقولون ويفعلون يصرفون النظر عن أنفسهم، وعما هو مفيد وملائم لهم

فلما بلغنا هذا الحد في البحث، ووضح للجميع أن تحديد العدالة هو عكس ما قال ثراسيماخس، قال عوضاً عن الجواب: -

ث : أفلم تكن لك مرضع يا سقراط؟

س : ولِمَ هذا السؤال قبل أن تجيب. أفما كان الأجدر بك أن تجيب عن اسئلتي من أن تسأل؟

ث : لأنها أهملت أنفك، فلم تمسحهُ، وأنت في حاجة إلى ذلك. ونتيجة إهمالها إنك صرت لا تميز بين الراعي والرعية

س : وما الداعي إلى هذا الظن؟

ث : لأنك تقول أن رعاة المواشي يرعونها، ويسمنونها، وعيونهم على غير منفعتهم الخاصَّة، ومنفعة أربابها، فتزعم أن الذين يحكمون الأمصار يهتمون بالمحكومين غير اهتمام الرعاة بالمواشي، وإنهم يسهرون عليها أثناء الليل وأطراف النهار لغير أرباحهم ومنافعهم الشخصية. فأنت في أقصى البعد عن مواطن الصواب في أمر العدالة والتعدّي، وأمر العادل والمتعدّي. ولذا يفوتك أن العدالة إنما هي لمصلحة الغير، أي لمصلحة الحاكم والأقوى، وإن خسارتك إنك تابع وعبد. أمّا المتعدي، فعلى الضدّ من ذلك، يسود العادلين والبسطاء، فيعملون، كرعية، ما هو لمنفعة المتعدي، الذي هو أقوى منهم. فيزيدون سعادته بخدماتهم، دون سعادتهم الخاصة. ويمكنك أن ترى أيها الساذج سقراط في ما يلي من الأمثلة، أن العادل، في كل الأحوال ينال أقل مما ينالهُ.

الموسيقى في أيامه وعلاقة الخلق بالفن

سقراط: يظهر يا صديقي العزيز إننا قد أنجزنا البحث في القسم الموسيقي المختص بالوهميات وغيرها من القصص. فقررنا ما يجوز أن يقال وكيف يجب أن يقال

: اد - هكذا أظن

س : فموضوعنا التالي في الأغاني والألحان أليس كذلك؟

: اد - الأمر واضح

س : افيعسر على أحد اكتشاف ما يجب أن نقول فيها، وفي صفتها إذا رمنا الإعتصام بما سبق فقررناه؟

غلوكون: - ضاحكاً -: أخاف يا سقراط أني لا أدخل تحت كلمة «أحد». أي أنني لا أقدر الساعة أن أبلغ نتيجة مرضية في ما هي الأنواع التي نعتمدها. لأني على شيء من الريبة

س · أظنك على كل حال قادراً أن تعلم أن النشيد مؤلف من ثلاثة أركان هي الألفاظ واللحن والإيقاع

غ : نعم، أني أقدر أن اؤكد ذلك

س : لا تختلف الألفاظ الغنائية عن غيرها من الألفاظ في شيء، باعتبار أنها منظومة في نفس الأساليب التي رسمناها

غ : دون شك

س : وتسلم أن اللحن والإيقاع يجب أن يلائما الألفاظ

غ : دون شك

س : وقد أسلفنا أن لا محل للندب والتذمر في المنظومات

غ : لا محل

س : فما هي الألحان الشجية؟ قل فانك موسيقي

غ : هي الليدي المركب والهيبر ليدي وما ضارعهما

س : تلك الحان يجب نبذها لأنها باطلة، لا تليق بالنساء، فضلًا عن الرجال

غ : أكيد

س : وأنت مسلّم أن السكر والتحنث والكسل أقل الأشياء لياقةً بحكامنا

غ : لا شك في ذلك

س : **فما هي الألحان الأنثوية المطربة**

غ : **هي الأيوني والليدي اللذان ندعوهما اللحنين «الرخوين»**

س : **افتستعمل هذين اللحنين، يا صديقي، في تهذيب رجال الحرب؟**

غ : **كلًا، فإذا لم أكن مخطئاً فلم يبق لك إلا اللحن الدوري، والفريجي**

س : **أنا لا أعرف الألحان. ولكن أترك لي اللحن الخاص الذي يمثل رنة صوت الجندي الشجاع وهديره في حملة حربيه**، وفي اقتحام شديد الخطر، حيث يضع الجندي روحه في كفه، إذا يئس من الفوز، أو إذا أصيب بالجراح، وقارب الموت، أو نزلت به أية كارثة، تراهُ في كل هذه الملمات يدفع نوازل القدر بعزيمة لا تخور. **واترك لي أيضاً لحناً آخر**، يعلن شعور رجل منهمك في شغل غير عنيف بل هادئ لا اكراه فيهِ. فقد يكون **اقناعاً وتوسلًا أو ابتهالًا لله، أو تعليماً وارشاداً**. وقد يكون تقبُّل الابتهال أو الإرشاد أو الإقتناع من آخر، ويلي ذلك فوزه بالمرام. فلا يتصرف بغطرسة، بل يعمل في كل هذه الأحوال بترصنٍ واعتدال راضياً ما يأتي عليهِ. **فاترك لي هذين اللحنين المثير والهادي، اللذين يمثلان، بأبدع اسلوب، حالي الرجل في الشدة وفي الرخاء،**

في الشجاعة وفي الهدوء.

غ : انك تحتم عليَّ أن أترك لك ما ذكرتهُ الساعة من الألحان

س : لسنا نحتاج في أناشيدنا والحاننا إلى أوتار كثيرة

غ : كلَّا كما أثق

س : فلا نعبأ بصانعي العود والسنطير، وغيرهما من الآلات الكثيرة الأوتار، التي تعطي الحاناً متنوعة

غ : كلّا

س : وهل تقبل في دولتك صانعي الناي والعازفين بها؟ وهل تراني مصيباً في قولي أنها أكثر أصواتًا من كل آلة موسيقية، وأن «البنهرمونيوم» ليس الا تقليد الناي؟

غ : واضح انك مصيب

س : بقى العود والقيثارة، وهما ذات فائدة في المدينة. أمّا في الأرياف فيستعمل الرعاة نوعاً من القصب

غ : هذا هو مؤدي البحث في أقل تقدير

س : فلا بدع يا صديقي إذا آثرنا ابلو وآلاته على مارسياس وآلاته

غ : لا بدع في ذلك

س : أقسم أننا على غفلة منا نظفنا المدينة التي قلنا الساعة أنها في حال أعظم رفاهية

غ : وبحكمة فعلنا

س : فدعنا، اذاً، نكمل التنظيف. فالأمر الثاني بعد الألحان هو قانون الايقاع. مما يوجب علينا ألا نتبع كثرة الأنواع منها، أو أن ندرس كل الحركات دون تمييز. بل يجب أن نلاحظ الإيقاع الطبيعي الملائم حياة الرجولة المتزنة. ومتى اكتشفنا هذا وجب تطبيق التفعيل والنغم على شعور حياة كهذه، لا ذلك الشعور على التفعيل والنغم. ولكن ما هو هذا الإيقاع؟ هذا هو شغلك، لأنك ملحن

غ : كلاً وذمتي لا أقدر أن أقول. أجل أني أستطيع أن أقول، بناء على

سابق ملاحظاتي واختباري أنه يوجد ثلاثة أنواع رئيسية ترجع إليها كل الأنغام الموسيقية. كما أنهُ توجد أربعة أصوات إليها ترجع كل الألحان. ولكن أي نوع من الإيقاع يعبر عن أي حال من أحوال الحياة؟ ذلك ما لا أعلمه.

س : حسناً، فنستدعي ذمون للمشورة في هذه المسألة: فيهدينها إلى أنواع الإيقاع التي تتفق مع الدناءة والسفاهة والجنون، ونحوها من الرذائل، والتي تتفق مع اضداد هذه الأوصاف. وأظن أني سمعته يذكر ثلاثة أنواع هي **إيقاع حربي مركب، وإيقاع عروضي، وآخر بطولي** -. ولا أدري كيف رتبها ليبين أن التفاعيل يوازن بعضها البعض الآخر في ارتفاعها وفي انخفاضها بحلّها إلى مقاطع طويلة أو قصيرة. وسمى بعضها «رجزاً» وبعضها «خفيفاً». واضعاً لبعضها علامات طويلة أو قصيرة. ويستهجن في بعضها سير التفعيل أو يستحسنه. وكذلك يفعل بالإيقاع. وربما يدمج الإثنين في حكم واحد. وحكمي في ذلك ليس قاطعاً، فلنترك هذه المسائل كما أسلفت لحكم دمون، لأن تسويتها تستلزم بحثاً مستفيضاً، اتخالفني في ذلك؟

غ : كلاًّ. لا أخالفك

س : على أنك في أقل الدرجات تقدر أن تقرر هذه المسألة وهي أن الإجادة والركاكة ترافقان صحة الإيقاع أو فساده

غ : ذلك أكيد

س : وأما صحة الإيقاع وفساده فينتجان عن حسن الإسلوب أو قبحهُ، ويتمشى الحكم نفسهُ على اللحن الصحيح أو الفاسد. أي أن الإيقاع واللحن يطاوعان الألفاظ، الاَّ أن الألفاظ لا تطاوعهما

غ : يطاوعان الألفاظ

س : وما قولك في الإسلوب والألفاظ؟ ألا تعينهما نزعة النفس الأدبية

غ : طبعاً تعينهما

س : وهل يعين الإسلوب بقية الأشياء؟

غ : نعم

س : فحسن البيان، وصحة الوزن، والجزالة، والإيقاع كافّةً، تتوقف على الطبيعة الصالحة، ولا أقصد بها السذاجة التي، مجاملةً، ندعوها طبيعة صالحة، بل أقصد بها العقل السليم سلامة حقيقية، تجلَّت سلامتهُ في السجية الأدبية الشريفة

غ : حتماً هكذا

س : أفلا يجب أن يتصف شبَّاننا بهذه الخلال، في كل حال، إذا كنا نروم أن يتموا علمهم الخاص

غ : بلى يجب أن يتصفوا بها

س : وأظن أن هذه المزايا تدخل، إلى حدّ بعيد، في فن النقش، وفي كل الفنون التي تحاكيه، كالحياكة والتطريز والبناء، والصنائع المنوَّعة بمختلف الآلات. بل في بناء الأجسام الحية. وكل أنواع النبات لأن للرشاقة دخلًا في كل هذه الأوساط. وفقدان الجزالة والإيقاع واللحن حليف الاسلوب الفاسد والخلق الرديء. أمّا وجودها فحليف الخلق الحميد أي الشجاعة والرزانة واعلان لهُ.

غ : مصيب كل الإصابة

س : وإذ الحال هكذا، افنحصر أنفسنا في مراقبة شعرائنا، فنوجب عليهم أن يطبعوا منظوماتهم بطابع الخلق الحميد، وإلَّا فلا ينظموا، أو نوسع نطاق مراقبتنا فتشمل أساتذة كل فن، فنحظر عليهم أن يطبعوا أعمالهم بطابع الوهن والفساد والسفالة والسماجة، سواء في ذلك رسوم المخلوقات الحية، أو الأبنية، أو أي نوع آخر من المصنوعات، ومن لا يستطيع غير ذلك فنهاهُ عن العمل في مدينتنا؟ لكي لا ينشأ حكامنا في وسط صور الرذيلة نشوء الماشية في مراعٍ رديّة، فتتسرَّب الأضرار إلى نفوسهم، فتفسدها، بما تلتهم يوماً فيوماً من الأقوات من مختلف المواقع. فيتجمَّع في نفوسهم مقدار وافر من الشرّ وهم لا يشعرون. وعلى الضدّ من ذلك أو لا يجب علينا أن نستدعي فنيين من طراز آخر، فيتمكّنون بقوَّة عبقريتهم من اكتشاف أثر الجودة والجمال. **فينشأ شباننا**

بينهم كما في موقع صحيّ، يتشرَّبون الصلاح من كل مربع تنبعث منهُ آي الفنون، فتؤثر في بصرهم وسمعهم، كنسمات هابة من مناطق صحية، فتحملهم منذ حداثتهم، دون أن يشعروا، على محبة جمال العقل الحقيقي، والتمثُّل بهِ، ومطاوعة أحكامه.

غ : أن ثقافة كهذه هي أفضل الثقافات

س : أفلهذا يا غلوكان، نعزو إلى تهذيب الموسيقيّ شأناً خارقاً؟ فإن الإيقاع واللحن يستقرّان في أعماق النفس، ويتأصلان فيها، فيبثّان فيها ما صحباهُ من الجمال، فيجعلان الإنسان حلو التماثل إذا حسنت ثقافته. وإلاَّ كان الحال بالعكس. ومن حسنت ثقافتهُ الموسيقيّة فلهُ نظر ثاقب في تبيُّن هفوات الفن وفساد الطبيعة فيفنّدها ويمقتها مقتاً شديداً. ويهوى الموضوعات الجميلة، ويفتح لها أبواب قلبهِ، فيتغذّى بها، فينشأ شريفاً صالحاً. وإذا كان منهُ ذلك وهو بعد فتىً، دون سن الرشاد، قبلما يبرز في تلك الأمور حكماً عقليًا، فإنهُ متى بلغ رشدهُ يزداد ولعاً بها، عن معرفة، إذ تربَّى عليها وألفها

غ : لا أرتاب في أن هذه هي أغراض التهذيب الموسيقيّ

س : ولست تجهل أننا في تعلمنا القراءَة لا نحسب أننا قد اتقناها حتى نحيط علماً بالحروف التي منها تتألَّف الكلمات. فلا نحتقر تلك الحروف ولا نهملها، في كلمة كبيرة أو صغيرة، كأَنها شيء لا يستحقُّ الالتفات إليه. بل نبذل الجهد في تمييزها حيث ثقفناها موقنين أنهُ يستحيل علينا أن نحسن التعلُّم ما لم يكن هذا ديننا

غ : حق

س : أو ليس حقًّا أيضاً أننا لا نتمكّن من تبيُّن صور الحروف، معكوسة عن مرآة صقيلة، أو عن سطح ماء ساكن، ما لم نعرف أولًا الأصل الذي عنهُ انعكست لأن معرفة الأصل ومعرفة ما انعكس عنهُ ترجعان إلى فن واحد ودرس واحد؟

غ : حق بكل تأكيد

س : فقل لي، لكي انتقل من المثل إلى ما أروم تبيانهُ بهِ، أليس على القياس

نفسه، نعجز عن أن نكون موسيقيين حقيقيين، نحن والذين نعنى بتنشئتهم حكاماً، ما لم نعرف الصور الجوهرية للعفاف والشجاعة والحرية والأريحية، وكل نسبيات هذه الفضائل. وما لم نميزها عن أضدادها أين عثرنا عليها، أما هي بنفسها أو صورها فلا نستهيننَّ بكبيرها ولا بصغيرها، عالمين أن معرفة الصيغ الأصلية، ومعرفة صورها المنعكسة عنها، ترجعان إلى فن واحد ودرسٍ واحد؟

غ : يجب أن يكون الأمر هكذا بلا نزاع

س : فليس أجمل في عين كل ذي لبٍ وإدراك، من الرجل الذي جمع بين جمال الظاهر، وجمال النفس الباطن، وقرن هذا بذاك، لأن كليهما منسوج على منوال واحد

غ : لا أجمل من ذلك

س : وأنت تسلّم أن أجمل الأشياء أحبها إلى القلب؟

غ : دون شك إنها كذلك

س : **فالموسيقيُّ الحقيقيُّ يهوى الذين جمعوا، جمعاً تامًّا، الجمال الأدبي والجمال الطبيعي. ومن سادهُ التنافر فلا يَحبّ**

غ : كلا لا يُحَبّ لأن في نفسهِ عيباً. أمّا إذا كان العيب محصوراً في جسدهِ فانهُ يَحبُّ تلطفاً

س : فهمت أن لك حبيباً، أو انهُ كان لك، حبيب من هذا النوع ولذا اسلّم بذلك، ولكن قل لي هل للتطرف في الملذات من صلة بالعفاف؟

غ : وكيف يمكن أن يكون ذلك، والعقل، وقد برحهُ العفاف، حليف التألم؟

س : أوَ لها صلة بالفضيلة عامّة؟

غ : مؤكد، لا

س : حسناً أفلها صلة بالسفالة والفجور؟

غ : بكل تأكيد

س : افيمكنك أن تذكر لذة أعظم وأقوى مما يصحب التمتع بلذة الحب؟

غ : لا يمكنني ذلك، ولا يوجد من تجاوز حدود العقل فيحاول ذلك

س : أوَ ليس من طبع الحب المشروع الرغبة في الجميل المتّزن بطبع رصين متّزن؟

غ : مؤكد أنهُ كذلك

س : فلا يجب أن يلامس الحبَّ الشرعيّ شيءٌ من الجنون والدعارة

غ : يجب أن لا يلامسهُ جنون ولا دعارة

س : فاللذة التي نحن في صددها لا تداني الحب، ولا يأتي المحب وحبيبهُ، الذي يبادلهُ الودّ المستقيم شيئاً من هذا النوع

غ : حقًّا أنهُ لا يجوز أن يأتياهُ يا سقراط

س : فمن الواضح إذاً إنك تسن في شريعة الدولة، التي تنظّمها الآن، ما يتعلق بهذا الشأن: انهُ مع أن المحب يلاصق محبوبه، ويرافقه، ويقبلهُ قبلة الأب ابنه لسبب جماله، إذا ارتضى المحبوب منهُ ذلك، يجب أن ينظم علاقاته به على وجهٍ لا يأذن بتجاوز هذا الحد إلى ما وراءَه. وإلاّ عذل لفظاظتهِ وعدم ذوقه

غ : سنسن ذلك

س : افتشاركني في ظني أن نظريتنا الموسيقية انتهت؟ وعلى كل قد انتهت حيث يجب. **لأن الموسيقي، في مذهبي، يجب أن تنتهي في محبة الجميل**

غ : أوافقك في ذلك

س : وللجمناستك المقام الثاني في تهذيب شباننا

غ : حقيق

س : لا شك في أن التمرين الجمناستكي كالتمرين الموسيقي يجب أن يبدأ منذ نعومة الأظفار، وأن يستمر مدى الحياة. ولكن ما يأتي هو الرأي القويم فيه حسب ظني فبيّن رأيك. أمّا رأيي فهو أن الجسد مهما يكن من أمره لا يجعل النفس صالحة، وبالعكس أن النفس الصالحة هي التي بفضيلتها تجعل الجسد كاملًا على قدر الإمكان. فما رأيك؟

غ : رأيي فيهِ كرأيك

س : فإذا بدأنا اولّا بالمعالجة اللازمة للعقل، ثم فوضنا إليهِ وصف المعالجة المختصة بالجسد، أفلا نكون مصيبين إذا اقتصرنا على ملاحظة المبادىء العموميّة حذراً من التلبك؟

غ : تماماً هكذا

تأثير الموسيقى على النفس

سقراط: أو مصيب أنا يا غلوكون، في قولي أن الذين وضعوا نظام التهذيب «الموسيقي الرياضي» لم يكونوا مدفوعين إلى وضعهِ بالمقصد الذي يعزوه إليهم الآخرون وهو ترقية النفس بأحد الفنّين والجسد بالآخر؟

غلوكون: فماذا قصدوا، إذا لم يكن هذا مقصدهم؟

س : الأرجح أنهم وضعوا الفنين معاً لأجل النفس

غ : وكيف ذلك؟

س : ألا تلاحظ الصفات التي تميز عقول الذين ألفوا الجمناستك كل الحياة، دون اتصال بالموسيقى، وأيضاً عقول الذين جروا على نقيض هذه الخطة؟

غ : إلى ماذا تشير؟

س : إلى الخشونة والقسوة في الفريق الواحد، واللين والرقة في الفريق الآخر

غ : أجَل. فالذين لاذوا بالجمناستك دون سواه، صاروا خشني الطباع فوق حد الاحتمال والذين اقتصروا على الموسيقى هم أكثر ليناً مما يليق

س : وعلى كل فإننا نعلم أن الخشونة ثمرة طبيعية للعنصر الحماسي، الذي إذا حسن تهذيبهُ كان صاحبهُ شجاعاً، أمّا إذا تجاوز حده اللازم، كان شرساً مشاغباً

غ : هكذا أظن

س : أو ليس لين العريكة من أوضاع الخلق الفلسفي؟ فإذا تجاوزت هذه الصفة حدها غالت في الرقة واللين، فزادت نعومة عما يليق. ولكنها إذا هذبت تهذيباً صحيحاً أفرغت في قالب اللياقة.

غ : حقاً

س : ولكنا نرى أن حكامنا يلزم أن يجمعوا بين هاتين الصفتين

غ : ذلك واجب

س : ألا يجب التلاؤم المتبادل بينهما؟

غ : بلا شك

س : وحيث كان ذلك التلاؤم فالنفس شجاعة وعفيفة

غ : مؤكّد

س : وحيث لا يكون فالنفس جبانة سمجة

غ : تماماً هكذا

س : وعليه **فحين يسلم الإنسان نفسهُ للموسيقى**، ويقبل، عن طريق الأذن، أن تفيض على نفسهِ سيول الأنغام الشجية البديعة التي مرَّ بك وصفها، ويقضي الحياة مرنماً هائماً بالألحان، فمهما يكن في انسان كهذا، من النزق الشديد القسوة كالفولاذ، فانهُ يلين ويصير حرًّا، بدل كونِه قصماً غير نافع. وإذا ثابر على ذلك منذ طفولتِهِ، دون فتور وسرَّ بِهِ نفسهُ، أذاب فعل الموسيقى ما فيهِ من نزق وغضب، وحللها تحليلًا، ولطف أخلاقهُ تامًّا فيستأصل من أعماق نفسهِ جذور طبع غضوب، ويجعلهُ محارباً دمثاً

غ : بالتمام هكذا

س : فإذا كانت نفسهُ بطبيعتها عديمة النزق حصلت فيها هذه النتيجة سريعاً. وإذا كانت نقيض ذلك فانهُ بهذه الوسيلة يخفف حدتها، ويلطف حماستها، فتصير سهلة القياد، تثار وتهدأ لأقل سبب. رجال كهؤلاءِ يصيرون شكسين غضوبين، فريسة نكد الطبع، عوض كونهم ذوي حماسة

غ : حتماً هكذا

س : ومن الجهة الأخرى إذا واظب المرء على الجمناستك، بمزيد الجهد، وعاش عيشة الترف، مع الأعراض عن الموسيقى والفلسفة، أفلا يوحي إليهِ حسن صحتهِ الجسدية الاعتداد بالذات والحماسة فيتشجع فوق طورهِ؟

غ : بلى انهُ يصير هكذا

س : فماذا تكون نتيجة الاشتغال بعمل كهذا مع هجر الموسيقى الهجر كلهُ؟ حتي ولو فرضنا انهُ كان فيهِ اولاً شيء من الذوق العلمي، ولكن إذا لم يتغذَّ ذلك الذوق باكتساب المعرفة، أو طلب العلوم، ولم يشترك في المباحث العقلية ومنازع العرفان، ألا تضعف نفسهُ فيصبح أصم وأعمى البصيرة لافتقاره إلى المنبهات، والغذاءِ الروحي، ولأن ذهنهُ لم يتنقَّ التنقية التامة؟

غ : تماماً هكذا

س : فيصبح رجل كهذا اميًّا، يمقت البحث والطلب، ويهجر كل ما هو من ملكوت العقل، ويعمد إلى حلّ مشاكلهِ، كالوحش الضاري، بالقوَّة والخشونة، ويعيش بالجهل وسماجة النفس، بلا اتزان ولا جمال

غ : هذا هو الحال تماماً

س : **فلاصلاح الخلقين، الحماسي والفلسفي، أعطى أحد الآلهة، على ما أرى فنيَّ الموسيقى والجمناستك لا لإصلاح الجسد والنفس مستقلين،** إلاَّ في أحوال ثانوية، بل **للتوفيق بين هذين الخلقين، بشدّ الواحد ورخي الآخر (كانهما وترا الحياة) إلى الدرجة المطلوبة فيحصل التلاؤم المتبادل**

غ : هكذا يظهر

س : فمن قرن الموسيقى بالجمناستك، على أفضل اسلوب، واحلَّهما في نفسهِ في اضبط مقياس، دعوناهُ عن جدارة أكمل الموسيقيين وأرقى المنشدين، وهو أرقى كثيراً من الموسيقيّ الذي يدوزن الأوتار

غ : نعم وبتعقل عظيم تنطق يا سقراط

س : أوَ لا تحتاج دولتنا احتياجاً لازباً إلى ناظر كهذا، يا غلوكون، إذا رمنا خلودها؟

غ : حقًّا أن موظفاً كهذا لا يستغنى عنهُ.

الجمال الجوهري

سقراط: إن هؤلاء السفسطائيين المهذبين، متى عجزوا عن بثّ تعاليمهم، عمدوا إلى القوّة، كما لا يخفى عليك، فعاقبوا من عجزوا عن إقناعهم بحرمانهم من الحقوق المدنية وبالتغريم وبالموت

اد : حتماً إنهم يفعلون ذلك

س : فأي سفسطائي، أو أية تربية، يمكن أن تتغلّب على هذه العوامل؟

اد : لا أظن أن شيئاً يتغلب عليها

س : كلاً، لا يتغلّب. بل أن مجرّد محاولة ذلك جنون مطبق. لأنه لم يكن، ولا كان، ولن يكون، خلق يعتبر الفضيلة خلاف هذا الإعتبار - إذا ثقف الثقافة التي تبتها فيه المجتمعات المألوفة. أتكلم إنسانيًّا يا صديقي، لأنهُ على كل حال، «تستثنى العناية» كما يقول المثل. فكن على يقين أنك لا تخطىء في قولك أن كل ما حفظ من نظم الدول، وصيغ بالصيغة الواجبة، فقد صيغ وحفظ بعناية الهية

اد : وأنا من هذا الرأي

س : فأريد أن تضيف إلى لائحة آرائك ما يأتي

اد : وما هو؟

س : إن هؤلاء النفعيين، الذين يدعوهم الجمهور سفسطائيين، ويحسبونهم مزاحمين في هذا الفن، لا يعلّمون من العقائد إلاّ ما يستحسنهُ العامة في مجتمعاتهم، ويسمونهُ حكمة. فهم كمن درس طبائع وحش ضار كان يعولهُ، وخبر ملامحهُ أبان هياجه، وعرف رغباته، وتعلّم كيف

يدانيه وكيف يلمسه - وفي أي الأحوال والأوقات يكون أكثر خطراً، أو أكثر هدوءاً، وفي أي الأحوال يصدر مختلف الأصوات، وأي الأصوات، التي تصدر عن الجمهور تثيره أو تهدئه - ولما تعلم كل ذلك، بملازمة الوحش طويلًا، سمَّى معلوماته هذه «حكمة» فنظّم فنًّا، وفتح مدرسة، مع أنهُ يجهل كل الجهل أي هذه الرغبات والمجون جميل وأيها قبيح، وأيها صالح وأيها رديء، وأيها عادل وأيها باطل. ولذا يكتفي باطلاق هذه الأسماء بحسب حالات الوحش فيدعو ما يسره خيراً، وما يسوءه شرًّا. وليس عنده مقياس آخر للحكم. إنما يدعو الأشياء عادلة وجميلة، مع انها صنعت بحكم الضرورة: فلم ير، ولا يقدر أن يبين للسوى، ما هي طبائع الأشياء الضرورية والصالحة، ودرجات تفاوتها. فبحق السماء قل ألا ترى شخصاً كهذا معلماً غريب الشكل

اد : هكذا أرى

س : أو تظن ان هناك أي فرق بين شخص كهذا وبين رجل يزعم أن الحكمة مؤلفة من درس غضب الجمهور المتنوّع، ومسراته المتقلبة، في ما يتعلّق بالتصوير والموسيقى والسياسة؟ لأنه مع التسليم أن الإنسان إذا امتزج بالجمهور وأراهم شعراً، أو أثراً فنيًّا، أو عملًا سياسيًّا يعود بالنفع على الدول، وجعلهم حكماً فيه، واضعاً نفسه بين أيديهم أكثر مما هو ملزم بذلك، إذا فعل ذلك، وجد نفسه مضطراً لعمل ما يأمرونهُ بهِ. وهل سمعت أن أحداً أورد سبباً غير واهنٍ يثبت أن ما يرضي الجمهور هو بالحقيقة صالح وجميل؟

اد : لم أسمع ذلك، ولا أظن أني سامعهُ

س : فإذا حفظت كل ذلك في قلبك، فدعني اذكرك بنقطة أخرى: أيمكن الجمهور أبداً أن يسلم بوجود «**الجمال الجوهري**» بإزاء مواضيع الجمال العديدة؟ أو وجود صورة جوهرية بإزاء ظاهراتها الخاصة المنوّعة؟

اد : بالتأكيد لا يمكنهُ

س : فلا يمكن الجمهور أن يكون متفلسفاً بمجموعه

اد : لا يمكنهُ

س : فأساتذة الفلسفة منبوذون من الجمهور

اد : منبوذون

س : وبنوع خاص من المغامرين الذين يسايرون رغبات الغوغاء ويصحبونهم

اد : واضح

س : فأية سلامة ترى للسجية الفلسفية فتستمر في مجراها لإدراك كمالها؟ واعتبر نتائجنا السالفة، فقد قررنا أن سرعة الخاطر، والذاكرة الحافظة، والرجولة، وعزة النفس، هي مزايا السجية الفلسفية

اد : نعم قرَّرنا

س : أفلا يصير إنسان كهذا الأوَّل في كل شيء منذ نعومة أظفاره؟ ولا سيما إذا كانت بنيته الجسدية تتفق مع مواهبه العقلية؟

اد : مؤكد يصير

س : وأظن أنهُ حين يتقدّم في السن يميل أصحابهُ ومواطنوه إلى استخدامه في قضاء مصالحهم الخاصة

اد : بلا شك

س : وبالنتيجة يترامون على قدميه، ويرفعون إليهِ آيات التوسل والمجاملة، ويجهرون بتمليقه، متوقعين له مستقبلًا زاهراً

اد : هكذا يحدث عادة

س : فماذا تظن أن شخصاً كهذا يعمل، في حال كهذه؟ ولا سيما إذا اتفق انهُ كان غنيًّا شريف المحتد باهي الجمال، من دولة عظيمة؟ ألا تملأ دماغه الأحلام، فيتوهم في نفسه الكفاءَة لإدارة مصالح اليونانيين والبرابرة. فيرتفع على أسس غير راسخة حتى تبتلعهُ أخيراً المنهجيّة والغرور والاعتداد بالذات

اد : لا شك في انهُ يتوهم

س : حقًّا انهم كذلك، ما داموا يزدروننا لجهلنا «الخير» وعلى الأثر يخاطبوننا مخاطبة العالِمين ما هو. فإنهم يقولون لنا أن الخير الأعظم هو «إدراك باطني للخير» زاعمين اننا نفهم معناهم حالما يلفظون كلمة «خير»

اد : صحيح تماماً

س : او ليس خطأُهم الذين وحّدوا الخير والسرور، مع أنهم أجبروا على التسليم بأن بعض المسرات شر، ألم يجبروا؟

اد : حقًّا انهم أجبروا

س : فينتج عن ذلك انهم، ولا بد، يسلمون بأن الشيء الواحد، يكون في وقت واحد، خيراً وشراً. أليس كذلك؟

اد : يقيناً انهُ ينتج عنهُ هكذا

س : أفلا يتضح أن في هذا الموضوع تناقضاً تامًّا

اد : فيهِ تناقض دون شك

س : وشيء آخر. أليس واضحاً أن أشخاصاً كثيرين مستعدين أن يعملوا - أو يظهروا أنهم يعملون، وأن يمتلكوا، أو يظهروا أنهم يمتلكون - ما يظهر انهُ عادل وجميل، دون أن يكون الواقع ما ظهر؟ على أنهُ لا أحد يكتفي في الخيرات بمجرد الظاهر بل كل إنسان يطلب الحقيقة، وأشباه الحقيقة هنا، إذا لم تكن في موضع آخر، منبوذة ومحتقرة عند الناس

اد : نعم، ان ذلك واضح

س : فهذا الخير هو ضالة كل نفس المنشودة. وهو غاية غايات مساعيها، وتحسبهُ الهيأ، لكنها تتلبّك في استكناهه، عاجزة عن التمتع بالثقة الراهنة باتصالها بهِ، كما تتمتع باتصالها بغيره من الأشياء. ولذلك تخسر كل فائدة يمكن استخراجها من تلك الأشياء - فتجزم أن التعامي الذي وصفناهُ، في موضوع جليل الشأن كهذا، أشهر المميزات في سجية رجال الدولة، الذين انيط بهم كل شيء

اد : كلاً كلاً

س : فما دامت الأشياء العادلة والجميلة غير معروفة بأي صورة تكون خيراً، فلا أرى لهذه الأشياء قدراً كبيراً عند حاكم يجهل هذه النقطة. وأرى أن لا أحد يبلغ حد المعرفة التامة في كنه الجميل والعادل، ما لم يعرف كنه الخير

اد : انك مصيب في رأيك

س : أفلا يكون ترتيب نظامنا كاملًا إذا كان الحاكم الذي يراقبهُ متضلعاً من معرفة هذه الموضوعات؟

اد : من كل بد. ولكن يا سقراط، أنقول أن الخير الأعظم هو العلم أو السرور، أو شيء آخر يختلف عنهما؟

س : هيهات يا صديقي. فإني طالما رأيتك لا تعدل عن آراء الغير في هذه المواضيع

اد : واراه خطأً بيناً يا سقراط أن يقف المرء الزمن الطويل لهذه المسائل، فيتعرّف آراء الآخرين، دون أن يكوّن رأياً خاصًا فيها

س : أفمن الصواب أن يتكلم المرء في ما لا يعلمهُ بصورة من يعلم؟

اد : ليس بصورة من يعلم. ولكني أرى انهُ من الصواب أن يميل إلى ابداء رأيهِ، في ما هو جدير بالاهتمام

س : ألا ترى أن الآراء الخالية من العلم قبيحة، وخير ما يقال فيها أنها عمياء؟ أو تظن أن من لا يقودهم الذهن الصافي، ولا يتمكنون من امتلاك صائب الرأي، يمتازون بشيء عن العميان، الذين يزعمون، وهم عميان، انهم سائرون في قويم المسالك؟

اد : لا يمتازون البتة

س : افتروم النظر في مواضيع قبيحة وعمياء ومعوجة، وفي امكانك أن تسمع آراء الآخرين في الأشياء الجميلة البهيَّة؟

فصاح غلوكون: - أتوسل إليك يا سقراط أن لا تكف عن البحث كأنك انتهيت منهُ. فأنَّا لنرضى أن تستأنف محاورتك في الخير الأعظم، ولو مقتصراً

على المنهج الذي انتهجتهُ في محاورتك في العدالة والعفاف واخواتهما.

س : وأنا أرضى، كل الرضا، يا صديقي. على أني لا أثق بمقدرتي. وأخشى أن يجعلني تهوري الأخرق موضوع هزء. فيا سيدي العزيز، دعنا نطوي كشحاً عن كل بحثٍ تعلّق في كنه «الخير الأعظم» في الوقت الحاضر. لأني أرى ذلك أسمى مما أتيح لنا بلوغه في شوطنا الحالي. على إنني أرغب في محادثتكم في **«وليد الخير الأعظم»**، الحامل أقرب صور المشابهة لهُ، بشرط أن يرضيكم ذلك، والاَّ فإني اعتزلهُ أيضاً

غلوكون: - لا. لا تعتزل. أخبرنا عن هذا الوليد، وستظل مديناً لنا برأس المال

س : كنت أود لو أني قادر على دفع رأس المال، عوض الإقتصار على أرباحه، فها أنا أقدم لكم أغصان **«الخير الأعظم» وثماره.** فقط حذار أن أخدعكم، عن غير قصد مني، باعطائي اياكم أوصاف الابن غير الشرعي.

غ : سنتوقى ذلك ما أمكن، فتفضل، قل

س : سأقول حالما يتم الإتفاق بيننا، وتتذكّرون المقررات التي اوردناها في القسم السابق من بحثنا وقد تكرَّرت قبل الآن مراراً عديدة

غ · وما هي تلك المقررات؟

س : قد حكمنا، في بحثنا، بوجود أشياء كثيرة جميلة وصالحة الخ

غ : حقًّا أنَّا حكمنا

س : وحكمنا أيضاً بوجود الجمال الجوهري، ووجود الصلاح الجوهري، وهكذا -

التقليد

غلوكان: ما أمهر الصانع الذي تصنعه!

سقراط: - إنك لا تصدقني. فقل لي - أتظن أن وجود صانع كهذا مستحيل قطعاً؟ أو أنك تعتقد أنَّ وجوده ممكن باعتبار ما، وباعتبار آخر غير ممكن؟ أو تجهل أنك أنت نفسك تستطيع أن تصنع هذه الأشياء المتعددة بطريقة خاصَّة؟

غ : وما هي تلك الطريقة؟

س : لا شيء من الصعوبة فيها. فإنها وسيلة كثيرة التنويع، وربما كانت أسرع طريقة أن تأخذ مرآة، وتديرها إلى كل الجهات. فإنك، في الحال، تصنع الشمس، وكل ما في السموات، والكواكب والأرض، وتصنع نفسك وغيرك من الناس والحيوانات والنباتات والأواني، وكل ما ذكر الآن بأوفر سرعة

غ : نعم نستطيع أن نصنع ظاهرات كثيرة، ولكنها ليست أشياء موجودة حقيقة

س : أصبت، وأن ملاحظتك في محلها. وفي رأيي أن الرسَّام هو من هذه الطبقة. أليس هو منها؟ محقق أنهُ منها

س : ولكني أظنك تقول أن ما يصنعهُ ليس بحقيقي. مع ذلك فالرسّام أيضاً، بطريقة من الطرق، يصنع فراشاً، أتراني مخطئاً بذلك؟

غ : أجل. أن الرسام يصنع فراشاً، ظاهريًّا

س : وما قولك في المنجد؟ أفلم تقل الساعة أنهُ لم يصنع «الصورة» التي

تعين، حسب بحثنا، حقيقة الفراش، إنما صنع فراشاً خاصاً؟

غ : بلى، قد قلت هكذا

س : فإذا لم يصنع ما يوجه حقيقة أفلا نقول انهُ لم يصنع شيئاً حقيقيًّا، بل صنع ما يشبه الحقيقي ولكنه غير حقيقي؟ وإذا وصف أحد صنع صانع الفراش، أو صنع غيره من الصنَّاع، بأنهُ حقيقي تامّ، كان بيانه في الأمر، على الأرجح، غير حقيقي، أليس كذلك،

غ : بلى، حسب رأي أرباب الخبرة في هذا البحث

س : فلا ندهشنَّ إذا وجدنا أن أشياء محسوسة كالفراش، ليست إلا ظلالًا بازاء الحقيقة

غ : حق

س : افتريد أن نستخدم هذا الإيضاح في بحثنا في طبيعة المقلّد الحقيقية؟

غ : إذا كنت تريد

س : حسناً، هنالك ثلاثة أنواع من الفراش. واحد منها يوجد في طبيعة الأشياء وهذا، إذا لم أكن مخطئاً، ننسبهُ إلى صنع الله. وإلا فإلى من ننسبه؟

غ : لا نقدر أن ننسبه إلى غيره تعالى

س : والثاني عمله المنجد

غ : نعم

س : **والثالث هو صنع الرسّام**

غ : ليكن كذلك

س : **فهنالك ثلاثة أنواع من الفراش، وثلاثة مسيطرين على صنعها - الرسّام والمنجّد والله**

غ : نعم ثلاثة

س : ولا يعلم هل أن الله لم يرد أن يصنع أكثر من فراش واحد، أو أن هنالك ضرورة حالت دون صنعه أكثر من واحد في الكون، فهو على كلا الحالين، قد عمل تعالى فراشاً واحداً فقط، وهو الفراش

الجوهري التام، ولكن اثنين، أو أكثر من اثنين، لم يخلق الله ولن يخلق

غ : وكيف ذلك؟

س : لأنهُ لو عمل الله اثنين فقط، فلا مندوحة عن ظهور فراش مفرد يدخل شكلهُ في الفراشين كل في دوره. «وهذا» يكون «الفراش» الجوهري التام لا الإثنان

غ : انك مصيب

س : فالله، وهو عالم بذلك، أراد على ما أظن أن يكون صانعاً حقيقيًّا للفراش الحقيقي، لا صانعاً غير محدود لفراش غير محدود، لذلك خلق فراشاً مفرداً

غ : هكذا يظهر

س : افتستحسن أن ندعوه، مثلًا، خالق هذا الشيء؟

غ : نعم، إنما هو حق أن نفعل هكذا. حيث أنك ترى لعمل الخلق صنع وكل شيء آخر

س : وماذا نقول في أمر المنجد؟ إلا نصفه كمستنبط الفراش؟

غ : بلى

س : افنتقدم إلى القول أن الرسَّام هو أيضاً مستنبط وصانع الآداة نفسها؟

غ : مؤكداً لا

س : فما هو، في حسبانك، بالنسبة إلى الفراش؟

غ : في رأيي أننا ندعوه مقلداً للشيء الذي صنعه الاثنان السابق ذكرهما

س : حسناً افتدعوه مقلداً، لأنهُ صنع ما نقل عن أصله مرتين؟

غ : نعم، تماماً هكذا

س : ولما كان ناظم المأساة مقلداً، أمكنا أن نتكهن كذلك انهُ، مع كل المقلّدين، الثالث في إنحداره من المهلك ومن الحقيقة

غ : هكذا يظهر

س : فنحن إذاً متفقون في طبيعة المقلد فأجب عن مسألة واحدة في الرسّام:

هل تظن انهُ يجرب أن يقلد الشيء الأصلي المخلوق، أو صنع الصانع؟

غ : يقلد الأخير

س : أو يقلدها على ما هي في ذاتها، أو كما تظهر؟ حدد ذلك بالضبط

غ : ماذا تعني؟

س : أعني هذا : اتختلف ذاتيّة الفراش سواء رؤي من جانبهِ، أو من مقدمهِ، أو من جهة أخرى؟ أم يبقى على ما هو ولو اختلف ظاهراً؟ وعلى هذا القياس بقية الأشياء؟

غ : الأخير هو البيان الحقيقي. يختلف باختلاف النظر إليه وهو لا يتغيَّر

س : فهذه هي النقطة التي أود اعتبارها . **إلى أي الأمرين يرمي الرسم؟ أإلى تقليد الطبيعة الحقيقية للأشياء الحقيقية، أم الطبيعة الظاهرة للظاهرات؟ وبعبارة أخرى، أتقليد الخيال هو أم تقليد الحقيقة؟**

غ : تقليد الأول

س : **ففن التقليد، في رأيي، قد طلَّق الحقيقة بتاتاً**. وظاهر أنهُ يؤثر كثيراً، لأنهُ يتناول قسماً صغيراً من امتداد الموضوع، وذلك القسم غير مهمّ مثلًا : نقول أن الرسّام يرسم لنا اسكافاً، أو نجاراً، أو أي صانع آخر، دون أن يعرف شيئاً عن صفتهم. ومع ذلك الجهل فلنفرض انهُ رسَّام ماهر فإذا رسم نجاراً وعرض رسمه عن بعدٍ فانهُ يخدع الأولاد والسذج، فيتوهّمون أنهم يرون نجاراً حقيقيًّا

غ : لا شك في ذلك

س : ولكن ذلك كيفما يكون، فإني أخبرك يا صديقي، كيف يجب أن نشعر، في كل الأحوال من هذا القبيل فحين يخبرنا أحد أنهُ التقى برجل بارع في كل صنعة، وقد جمع في شخصهِ كل المعارف التي يمتلكها آحاد الناس، إلى درجة لا يفوقه فيها رجل آخر، فيجب أن نجيب مخبرنا انهُ انسان ساذج، وأنهُ، ولا بد، قد التقى بمشعوذ مقلد خدعهُ فصار يعتقد فيه العلم بكل شيء. لأنهُ لا يقدر أن يميز بين العلم

والجهل والتقليد

غ : محقق أعظم تحقيق

س : أفلا يجب أن نتقدم إلى **النظر في المآساة وزعيمها هوميروس؟** لأننا سمعنا عن الناس أن **الشعراء الروائيين يعرفون كل شيء انساني يتعلّق بالفضيلة والرذيلة، بل والأشياء الإلهية أيضاً، علاوة على معرفتهم كل الفنون**. لأنهم يقولون: لكي يجيد الشاعر نظمهُ يجب عليهِ أن يلم بموضوعه، والاً كان عاجزاً في قرض الشعر، فينبغي لنا أن نبحث **لنرى امجرَّد مقلدين كان الشعراءَ الذين التقوا بهؤلاء الناس،** الذين لدى وقوفهم على رواياتهم خدعوا، لأنهم لما رأوا تمثيلها، عجزوا عن ان يدركوا أنها نسخة ثالثة عن الحقيقة وانها صنعت بسهولة بأيدي أناس لا يعرفون الحقيقة. لأنها أشباح لا حقائق؟ - أهذه هي الحالة مع القائلين - أم انهم أصابوا المرمى في قولهم، أن الشعراء المجيدين يعرفون حقيقة الموضوعات التي يرى الجمهور أنهم أجادوها؟

غ : نعم يجب أن نفحص الأمر من كل بد

س : **أفتظن أن الإنسان إذا استطاع أن يصنع الأصل وما نسخ عنهُ، يقف نفسه على عمل النسخ باهتمام،** ويجعل ذلك غرض حياته، بداعي أنهُ عالم بأشرف الأغراض؟

غ : لا أظن

س : بل لو أنهُ كان فاهماً طبيعة الأشياء التي يقلدها لوجّه نحو الأعمال الحقيقية جهداً أعظم جدًّا من جهده في تقليدها، ولسعى ليترك بعده آثاراً كثيرة جميلة تخليداً لذكره، مؤثراً أن يكون ممدوحاً على أن يكون مادحاً.

غ : أوافقك، **لأن المجد والنفع أكثر جدًّا في الحال الواحد منهُ في الآخر**

س : فلنضرب صفحاً عن إيضاح الأشياء العادية. ولا نسأل هوميروس، أو غيره من الشعراء، إذا كان أحد الشعراء الأقدمين، أو المحدثين، قد برع في الطب غير مكتفٍ بتقليد لهجة الأطباء فقط، فنسألهم ايضاحاً: لماذا ليس لأحدهم شهرة اسكولابيوس في شفاء الأمراض، ولم

يخلّفوا مدرسة من الأطباء كما خلّف هو؟ ولا نسألهم عن سائر الفنون بل نحذفها من لائحة البحث. ولكنّا نسألهم عن أعظم الأشياء وأجملها، وهي التي حاول هوميروس أن يصفها، كالحروب، وتنظيم الحملات الحربية، وإدارة المدن، وتهذيب الناس. فمن العدل أن نناقشه قائلين: - يا عزيزي هوميروس، ان كنت حقًّا في الدرجة الثانية من الحقيقة لا في الثالثة، باعتبار الفضيلة، وإذا كنت صانع الحقيقة لا الخيال كما حدّدنا المقلّد، وإذا كنت قادراً أن تجعل الإنسان أفضل أو أردأ في الشؤون الصحية والجمهوريّة، إذا كنت كذلك - فاخبرنا أي المدن مدينةٌ لك بحسن نظامها، كما صارت لقدمونا بفضل ليكورغس، وكما صارت مدن غيرها كبيرة وصغيرة أفضل مما كانت بفضل غيره من الشارعين؟ فأي المدن تنسب إليك هذه الفوائد التي استخرجتها من مجموعة الشرائع الحسنة؟ فإن إيطاليا وصقلية تقرّان بفضل خاروندداس، ونحن نقر بفضل صولون، فأية دولة تقرّ بفضلك؟ أفيقدر أن يذكر دولة واحدة من هذا القبيل؟

غ : لا أظن. أقلُّهُ أننا لم نسمع ذلك، حتى، ولا من الشعراء الذين يفتخرون بأنهم خلفاؤهُ

س : فهل ذكر التاريخ حرباً في عهد هوميروس انتهت نهاية سعيدة بقيادته أو بمشورته؟

غ : كلاً، ولا واحدة

س : حسناً، **فهل قيل أنه استنبط طائفةً من الاختراعات الصحيحة، كطاليس المليطي، وأناخرسيس السكيثي، تتعلّق بالفنون المفيدة أو بأشياء عملية أخرى، تثبت انه كان رجلًا حكيماً في أعمال الحياة العملية؟**

غ : لم يروَ عنهُ شيء من هذا النوع

س : حسناً، فهل رُوي عن هوميروس، وأن لم يكن رجلًا عموميًّا، أنهُ قام في حياته بتهذيب فئة خاصَّة من التلاميذ، كانوا يسرون بالاجتماع معهُ، وقد أورثوا الذراري نسق حياة هوميريًّا، كما كان فيثاغورس محبوباً حبًّا خارقاً كعشير وكرفيق، عدا كون خلفائِه، الذين ما زالوا

يطلقون اسمه على نسق حياتهم، هم شخصيات بارزة في الدنيا؟

غ : لا يا سقراط لم يُروَ عنهُ شيء من هذا النوع. وإذا صحت الروايات عن هوميروس فبالحقيقة أن تهذيب صديقه كريوفيلس كان أمراً أكثر هزءًا من اسمه لأنهُ بلغنا انهُ حتى كريوفيلس كان يجهل هوميروس وهو في عصرهِ.

س : لا شك في صحة الرواية. ولكن أتظن يا غلوكون، أنهُ لو كان هوميروس قادراً أن يهذب الناس، ويزيدهم فضلًا بمقدرته التقليدية، وبمعرفته الموضوعات المشار إليها أفكان يعجز عن جمع جمهورٍ من المعجبين بهِ يلتفون حوله، كما فعل بروتاغوراس الأبديري، وبروديكس الخيوسي، وكثيرون غيرهما، ممن استطاعوا كما رأينا، أن يقنعوا معاصريهم بالعلاقات الخاصة بهم، انهم لم يتمكنوا من إدارة بيوتهم ومدينتهم لولا أنهم «هم» ناظروا على تهذيبهم. وجرياً على الحكمة البادية في ذلك ضمنت لهؤلاء الأساتذة محبَّة لا حدَّ لها، حتى حملهم رفقاؤهم على الأكتاف: - أفيعقل انهُ لو كان هوميروس وهسيودس قادرين أن يرقيا الناس في معارج الفضيلة، - أن يسمح معاصروهما لهما أن يجولا ينشدان أشعارهما؟ أفما كانوا يحرصون عليهما ولا حرصهم على الذهب! ويحملونهما على الإقامة معهم؟ وإذا عجزوا عن اقناعهما أفما كانوا يتبعونهما في كل مكان كتلامذة ليحصلوا على التهذيب الكافي؟

غ : لا أشك في أنك مصيب يا سقراط

س : أفلا نستنتج مما تقدَّم أن جميع الشعراء، **من هوميروس وصاعداً، مقلّدون نسخوا صوراً خيالية في كل ما نظموا، ومن جملة ذلك نظمهم في الفضيلة، فلم يلمسوا الحقيقة؟ وكما قلنا الساعة ألا يرسم الرسَّام، وهو لا يعرف شيئاً عن السكافة**، رسماً يحمل الجهلاء أمثاله على الظن انهُ اسكاف، لأنهم يحصرون نظرهم في الأشكال والألوان؟

غ : مؤكد انهُ يصنع ذلك

س : **فعلى الطريقة نفسها أرى الشاعر كالرسام، يضع طائفة من الألوان في**

شكل أفعال وأسماء، ليمثل حِرفاً لا يعرف منها إلا ما يمكّنه من تقليدها. فإذا قرض الشعر وزناً وقافية واتّساقاً، واصفاً بهِ السكانة مثلًا، أو القيادة، أو أي موضوع كان، أعجب الجاهلون، أمثاله، بهِ لاعتمادهم في أحكامهم صورةَ البيان: فتخلب البابهم التطبيقات الموسيقية المارّ ذكرها. والفتنة بهذه التطبيقات الموسيقية فعالة جدًّا بطبيعتها، لأني أظن أنك تعرف المظهر الحقير الذي يظهر بهِ الشعر إذا تجرّد عن صبغتهِ الموسيقية، وكان عارياً من كل ثوب. ولا شك في أنك قد لاحظت ذلك

غ : نعم لاحظته

س : أفلا يذكّر الإنسان حينذاك بالهيئة الذابلة الظاهرة في محيا من كانوا فيما سبق ذوي رونق من غير أن يكونوا ذوي جمال، بعد ما فارقهم رونقهم؟

غ : حتماً هكذا

س : فدعني اسألك فحص النقطة التالية. إن صانع الرسم، أو المقلّد حسب رأينا، يدرك الظاهر دون الحقيقة أليس كذلك؟

غ : بلى

س : فلا نترك الموضوع موضحاً بعض الإيضاح، بل علينا أن نفحصه فحصاً وافياً

غ : تقدَّم

س : يرسم الرسّام، حسب بياننا، لجاماً وعناناً، ألا يرسم؟

غ : بلى

س : ولكن الزمام والعنان يصنعهما السروجي والحداد، ألا يصنعانهما؟

غ : بالتأكيد

س : افيفهم الرسام كيف يجب أن يكون شكل العنان واللجام، أو أن صانعيهما أنفسهما، السروجي والحداد، لا يفهمان أمرهما تمام الفهم، كما يفهمهُ الفارس الذي يعرف كيف يستعملهما؟

غ : انهُ بيان حقيقي في هذا الموضوع

س : أفلا يصدق هذا الحكم على كل شيء

غ : وماذا تعني؟

س : ألا يمكننا القول أن في كل شيء، على حدة، ثلاثة فنون خاصة؟ مجال الفن الأول استعماله، والفن الثاني صنعه، والثالث تقليده

غ : بلى يمكنّا

س : أفليست فضيلة وجمال وكمال كل الأدوات المصنوعة، أو المخلوقات الحيّة، تستعمل طبقاً للغاية المقصودة من صنعها أو من تركيبها الطبيعيّ؟

غ : حقًّا هي كذلك

س : ولذلك يكون من يستعمل شيئاً اعرفَ العارفين بهِ. ويستطيع أن يخبر صانعه بهذه الواسطة، هل أجاد صنعه أو أساء. مثلًا أن النافخ في الناي يخبر صانعها عن النايات التي يستعملها في فنهِ ويرشده إلى كيف يضعها هذا لإرشاده في صنعها.

غ : معلوم ذلك

س : فللأول معرفة تامة بالناي الجيدة، والردية يعتمدها في طريقة صنعها، ويجود على صانعها بإرشاده أليس هذا هو الواقع؟

غ : بلى هذا هو

س : فصانع الآلة يستمد، رأيهُ في حسنها أو قبحها، ممن لهُ دراية تامة في الموضوع، وهو ملزم بالأصغاء إلى ارشاده. وأما من يستعملها فعنده العلم الصحيح في الأمر

غ : بالتمام هكذا

س : فأي الأمرين يمتلك المقلد؟ أيستطيع أن يعرف معرفة فنية، ناشئة عن الإستعمال، هل الأشياء التي يصنعها جيدة أو ردية اولًا؟ أم هل لهُ رأي سديد، ناتج عن علاقتهِ الضرورية بالخبير بها، ولإرشاده يخضع في الإسلوب اللازم لصنعها؟

Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)

غ : لا هذا ولا ذاك

س : فلا يعرف المقلد علماً، ولا يمتلك رأياً صحيحاً، في ما يقلده، باعتبار جماله أو قبحهِ؟

غ : يظهر انهُ لا يعرف ولا يمتلك

س : فالشاعر المقلّد حكيم جدًّا في ما يتعاطاهُ

غ : ليس تماماً

س : **فهو يسير في تقليده بالرغم من جهله ما يقوم بهِ جمال الشيء** أو قبحه جهلًا تاماً. **ولكنهُ، حسب الظاهر، يقلد أوصاف الجمال المبهمة الرائجة عند جمهور الأميين**

غ : نعم، وماذا يمكنهُ أن ينسخ أيضاً؟

س : فالظاهر أننا اتفقنا كل الإتفاق في، أن المقلد لا يعرف شيئاً مهمًّا عمَّا يقلده. فالتقليد عندهُ مجرَّد لهوٍ وتسلية لا عملًا جديًّا. وإن الذين نظّموا أشعار المآسي في الأراجيز والأدوار القصصية، على الأرجح، كلهم بلا استثناء مقلدون

غ : تماماً هكذا

س : فقل لي بحق السماء **أليس ما يتناوله فن التقليد هو منسوخ عن أصله مرتين؟ أجب**

غ : نعم منسوخ

س : فكيف تصف قسم الطبيعة الإنسانية الذي تمارس بهِ القوة التي تمتلكها؟

غ : أوضح ما تعنيه

س : سأوضح. أرى أن الأشياء من حجم واحد تظهر لنا مختلفة حجماً، باعتبار بعدها عن عيوننا

غ : انها تظهر هكذا

س : وإن أشياء تظهر عوجاء في الماء، ومستقيمة إذا أخرجت من الماء. وتظهر الأشياء نفسها محدَّبة أو مقعرة، بسبب الخطإِ اللوني الذي

تتعرّض لهُ العين. وواضح أن في النفس اضطراباً تامًّا من هذا النوع.
فهذا هو نقصنا الطبيعي، الذي يهاجمه فن الرسم بكل نوع من السحر، كما في الشعوذة وفي كثير من المخترعات من هذا القبيل

غ : حقيق

س : أولًا تظهر أعمال القياس والعد والوزن أعظم مساعد لنا في دفع هذه الأوهام، لتتغلّب على قوة الأوهام الغامضة في درجات الحجم والعدّ والوزن، وضبط المبدإ الذي بِهِ نعدّ ونقيس ونزن؟

غ : بلا شك

س : وهذا أيضاً عمل القسم الذهني

غ : حقًّا انهُ هكذا

س : فحين يخبرنا هذا العنصر، بعد القياس المتوالي، ان هذا أعظم من ذلك، أو أنقص، أو مساوٍ لهُ، يظهر لنا في الوقت نفسهِ، ان ذلك خلاف الواقع

غ : نعم

س : أفلم نقل انهُ لا يمكن الشخص الواحد، أن يقبل آراء متناقضة، في أشياء واحدة، في وقت واحد؟

غ : بلى، وكنا مصيبين في ذلك

س : فيظهر لنا أن قسم النفس الذي يحكم ضد لا يمكن أن يكون القسم الحاكم حسب القياس، نفسه

غ : أكيد لا يمكن

س : فعلم النفس الذي يعتمد القياس والعدّ هو أفضل أقسام النفس

غ : أفضلها دون شك

س : فما ضاد ذلك القسم فهو من العناصر الدُّنيا في طبيعتنا

غ : بالضرورة

س : هذه هي النقطة التي رمت البتّ فيها لما قلت **ان الرسم، وكل فن التقليد بوجه عام، يتناول ما بعد جداً عن الحقيقة. وهو يصحب**

بالأكثر، القسم الابعد فينا عن الحكمة فهي حظيَّتهُ وصديقةُ لغرض غير صحيّ ولا حقيقيّ

غ : بلا شك

س : ففن التقليد حظيَّة لا شأن لها، لصديق لا شأن لهُ والد جنين لا شأن لهُ

غ : هكذا يظهر

س : افنحصر ذلك في التقليد الذي يتمثَّل للعين، أو نوسعهُ إلى ما يتمثَّل للأذن، الذس نسميهِ شعرا؟

غ : ربما نوسعهُ

س : فلا نعلق ثقتنا بالبيّنة الممكن استمدادها من فن الرسم، بل علينا أن نوسع البحث إلى القسم العقلي، الذي يقارنهُ فن التقليد الشعري، لنرى هل هو صالح أو عديم القيمة

غ : نعم، يجب أن نفعل ذلك

س : فلنبيّن الأمر هكذا. إن فن التقليد، إذا كنا مصيبين، يمثّل الرجال، يمارسون عملًا اختياريًّا أو اضطراريًّا والذين يحسبون أنفسهم، باعتبار نتائج أعمالهم، أغنياء أو فقراء، والذين هم في وسط هذه الأحوال كلها، راغبون في الفرح أو في الحزن أيوجد ما يضاف إلى ذلك؟

غ : لا. لا يوجد

س : فهل حالة الإنسان في مختلف الأحوال متَّسقة؟ أو أنهُ في ضغينة وحرب مع نفسهِ في أعماله، كما كان في ضغينة، وفيه آراء متضادّة في الوقت الواحد، في موضوعات واحدة، ممّا يتعلّق ببصره؟ على أنني أتذكَّر انهُ لا حاجة إلى اتفاقنا في هذا الموضوع الآن. لأننا قد فصلنا في هذا الأمر فصلًا كافياً في المحادثات الماضية، التي فيها سلمنا بأن أنفسنا مملوءَة بما لا يحصى من المتناقضات في وقت واحد

غ : وكنا مصيبين

س : نعم كنا مصيبين. على أننا حذفنا شيئاً، يجب أن نستأنف البحث فيه

غ : وما هو؟

س : أعتقد أننا قلنا في ذلك الوقت، أن الرجل الصالح، إذا حلّت بهِ نائبة، كفقد ابن، أو غير ذلك مما يحسب كارثة عظيمة، كان أكثر احتمالًا لها من غيرها

غ : مؤكد انهُ يحتمل

س : أمّا الآن فلنوسع دائرة الفحص. أفلا يشعر بحزن قطعاً، أو أنهُ، حال كون ذلك مستحيلًا، إنما يراعي نوعاً ملطّفاً للحزن؟

غ : الأخير هو البيان الأصح

س : دعني اسألك سؤالًا واحداً عنهُ. هل تظن انهُ يحارب حزنه، ويحاول اقصاءَه عنهُ، حين نظر اقرانه إليهِ، أكثر منهُ حين يكون وحده، في عزلة؟

غ : أظن انهُ يحارب حزنه حين يكون منظوراً

س : وأظن انهُ حين يكون وحده يجرؤ على قول كثير مما يخجل أن يقوله على مسمع شخص آخر، ويعمل كثيراً مما لا يريد أن يراه أي انسان

غ : تماماً هكذا

س : فالذي يستحثّه على اقصاء حزنه هو العقل والشريعة، أليس كذلك؟ أمّا الدافع إلى إظهاره فهو الحزن نفسه

غ : حقيق

س : ومتى كان في الإنسان جاذبان متناقضان فيما يتعلّ بشيء واحد، في وقت واحد، فبالضرورة هو انسان مزدوج، (أي انهُ اثنان)

غ : مؤكد انهُ مزدوج

س : أفلا يميل أحد قسميه لإطاعة ارشادات الشريعة؟

غ : وما هي تلك الإرشادات؟

س : أعتقد أن الشريعة تعلمهُ أن يلتزم السكينة في المصائب، وأن يقصي عنهُ كل تذمر. لأنهُ لا يمكنا أن نقدُر ما في هذه الحادثات من الخير أو الشر. ولأن عدم الصبر لا يفيدنا شيئاً. ولأن لا شيء في المصالح البشرية يستحق قلقاً خطيراً. على أن الحزن يحول دونَ ذلك التصرف

الذي يجب علينا اختياره في ملماتنا دون ما تأخر

غ : إلى ماذا تشير؟

س : واجبنا أن نتداول الأمور الواقعة، ونرتب أعمالنا بازاء الطارىء في أفضل طريقة يقرها العقل، كلاعب النرد الذي ينقل حجارته طبقاً للزهر الذي رماه. وبدلًا من أن يضمَّ الأحداث القسم المجروح من جسمهم لدى سقوطهم على الأرض، والاشتغال بالبكاء، يلزم أن نعوّد النفس أن تبادر إلى أسباب العلاج وشفاء القسم المريض، ونضع حدًّا للندب بمساعدة الطب

غ : حقًّا أن ذلك أفضل تصرُّف في النائبات

س : فإذاً، القسم الأفضل فينا يرتضي بأن يقوده حكم العقل

غ : واضح انهُ يرتضي

س : ومن الناحية الأخرى، ألا نؤكد أن العنصر الذي يستنهضنا للافتكار في المصاب، والحزن لحولهِ، والذي فيهِ جوع للندب والعويل لا يُسد هو قسم جهول كسول، حليف الجبانة؟

غ : حقيق أننا نقول هكذا

س : وإذ الحال كذلك، فالخلق الحزون، يقدّم للتقليد أدوات لا تحصى. أمّا الخلق الحكيم الهادىء فهو في حال واحدة غير متغيرة، فلا يهون تقليده. وإذا قُلد فلا يسهل فهمه، ولا سيما حين يتجمّع كل أنواع الناس في المسرح. لأن الناس، إذا لم أكن مخطئاً، يرغبون في أن يشهدوا تمثيل حال غير حالهم

غ : من كل بد

س : فواضح أن الشاعر المقلد، بطبيعة الحال، لا دخل لهُ في خلق النفس الهادىء. ولا ترمي حكمته إلى إرضائهِ، إذا رام احراز الشهرة العالمية. إنما ينحصر عمله بالخلق الحزون المتقلب لأنهُ يسهل عليهِ تقليدهُ

غ : ذلك واضح

س : فنحن أبرياء، في وضعنا الشاعر مع الرسام. فانهُ يشبههُ بايراده التافهات، إذا قيست بمقياس الحقيقة. وهو يماثلهُ في انهُ يواصل قسم النفس الذي يشبههُ، دون القسم الأفضل. وإذ الحال هكذا، فنحن أبرياء إذا حظرنا دخوله الدولة الراغبة أن تتمتع بنظام حسن، لأنهُ يثير قسم النفس الحقير ويقيتهُ ويشددهُ، فيهدم القسم الأفضل. كإنسان يشدد سواعد أسافل الدولة ويقلدهم السلطة العليا، وفي الوقت نفسه يقضي على الفئة المهذبة. القول جرياً على الطريقة نفسها حتماً أن الشاعر المقلد يغرس نظاماً شريراً في نفس كل فرد، بإرضائهِ القسم العديم الحس، عوض تميزه العظيم من الحقير. فيعتبر الشيء تارةً عظيماً وتارةً صغيراً، ويلفق أوهاماً هي على بعد شاسع عن الحقيقة

غ : تماماً هكذا

س : بقي أننا لم نورد أعظم حجة في شكايتنا، لأن ذلك الشعر **يفسد أكثر الناس**، حتى الصالحين. وذلك في مذهبي جريمة كبرى

غ : لا شك في ذلك إذا تبرهنت الدعوى

س : فاصغ ثم احكم. فإني اعتقد أن أفضلنا لدى سمعه أبيات هوميروس، أو غيره من ناظمي المآسي، يمثل بها بطلًا متألماً، يفيض في الندب، أو يمثّل بعض أشخاص يقرعون صدورهم، ويندبون شقاءَهم بالأغاني نسرّ، كما تعلم ونستسلم للعامل، شاعرين مع المصاب، مطرئين الكاتب القادر أن يوافي عقولنا بذلك كشاعر مجيد

غ : أعرف ذلك

س : **ولكن حين يصيب الحزن أحدنا، فانك عالم اننا نفتخر بسلوكنا غير هذا المسلك. أي نفتخر بكوننا قادرين أن نتحمّله بهدوء**، لأن هذا التصرف، في رأيي، رجولة، أمّا التصرف الذي مدحناه سابقاً فنسويّ

غ : أني على بينة من الأمر

س : أفي محله ذلك المدح؟ أعني أمن الصواب أن يسر المرء ويطرىء عوض الاستياء، حين يرى انساناً يعمل ما يستوجب الخجل والملام؟

غ : كلا. إن ذلك لا يظهر معقولًا

س : ليس معقولًا، إذا اعتبرتهُ آخر

غ : أي اعتبار؟

س : إذا اعتبرت ان القسم الذي نضبطهُ لدى حلول ملمةٍ بنا، والذي يتوق إلى الاسترسال في النحيب والعويل، لأنهُ يميل إلى ذلك بطبيعته - هو القسم الذي يغذيه الشعراء سدًّا لشوقه، فيطرب لهذه الأوصاف. بينما قسمنا الأفضل طبعاً يقصر في ضبط القسم المتذمر، لأنهُ لم يحصل على التهذيب اللازم عقلًا وعادةً. لأنهُ شهد آلام الآخرين، ولأنهُ يظن انهُ لا يعيبهُ مدح من يحسبه صالحاً، وان كان حزنه في غير وقته. والواقع انهُ يرى السرور زائداً اشراقاً، ولا يأذن أن يسلَب ذلك السرور بازدرائهِ الشعر إجمالًا. لأنهُ قد أتيح لقليلين، في ما أعلم، أن يعلموا أن تصرف الآخرين يؤثر في تصرفنا، فلا يهون علينا ضبط النفس في أحزاننا، وقد أطلقنا لها العنان في التمتع بأحزان الآخرين

غ : ذلك عين الصواب

س : أولًا يتطبَّق هذا الحكم على المزاح، الذي تخجل منهُ؟ ولكنك تسرُّ به كثيراً في التمثيل، وفي الحياة الخاصة ولا تحسبهُ غير أدبي - فتفعل هنا ما فعلت في أمر الشفقة، لأنك في حادث كهذا تسلم العنان إلى العنصر، الذي تضبطهُ، في ما يتعلق بك، حين يميل إلى الإسترسال في الضحك، خوفاً من نسبة المجون إليك. وإذا قويته ونفخت فيه روحاً، فإنك تقاد غالباً، في ما يختص بك، بدون شعور وانتباه إلى اختيار خلق شاعر المهزلة

غ : غاية في الصحة

س : **وفي أمر الحب والغضب، وكل الإنفعالات العقلية، ألا يفعل الشعر التقليدي الفعل نفسهُ، في الرغبة والحزن والسرور، إذا صحبناها في كل عمل؟ لأنهُ يروي العواطف التي يجب أن تجفَّ عطشاً. وينعشها ويحكّمها فينا وكان يجب أن نتحكّم فيها، إذا رمنا أن نكون أسعد وأرقى بدل كوننا أدنى وأشقى**

غ : لا يمكنني الإنكار

س : وحين تجتمع يا غلوكون بمادحي هوميروس كمهذب اليونان، وانهُ يستحق أن يقرأ كمرشد في إدارة المصالح الإنسانيّة، وان على المرء أن يرتب مجرى حياتهِ بتمامها حسب إرشاد الشاعر. فعليها أن تحييهم تحية حب كأناس أفاضل، بلغوا حدود استعدادهم الفطري، وتسلّم معهم أن هوميروس أول شعراء المآسي وأعظمهم. ولكن لا تنسى أن الشعر لا يباح في الدولة إلاّ في تسبيح الله ومدح الصلاح. أمّا إذا عزمت أن تبيح تعظيم عرائس الشعر الغنائي والقصصي، تحكُّم الألم واللذة في دولتك عوض تحكُّم الشريعة والمبادىء الأكثر انطباقاً على حكم الذهن باجماع الآراء في كل العصور.

غ : ذلك حق صراح

س : وإذ عدنا إلى موضوع الشعر، فليكن هذا الدفاع مبيّناً أصابة حكمنا السالف، باقصائنا عن دولتنا عملًا فيهِ ما ذكرناه من الميول، ولأننا بذلك نخضع للعقل. ولئلاً يرمينا الشعراء بالخشونة والسماجة نبين ان هنالك نزاعاً طويل الأمد بين الشعر وبين الفلسفة. كما ترى في الأبيات التالية:

كلبة تعوي على صاحبها بلا حيا

وهذا البيت:

فياله من مصقع إذا خطب شنشنة الأحمق فيهِ تُجتَنب

وهذا:

متألّه في حكمهِ وهو سمير السوقةِ

وهذا:

فيالفقر القوم لمَّا فكّروا عن فطنةِ

وألوف من الأبيات تبين قديم العداء بين الفريقين. مع ذلك فلنسلّم بأن الشعر الذي يرمي إلى المسرة والتقليد، إذا أمكن إيراد بينة على لزومه للدولة الحسنة النظام، فإننا نرحب بعودة الشعر إلى الوطن. لأننا نرغب في أن نسرّ بالشعر. ولكن خيانة الحقيقة الخطية. ألست مصيباً يا صديقي في ظني انك

تُفتتن بالشعر، ولا سيما إذا أمعنت النظر فيه بإرشاد هوميروس؟

غ : نعم أني افتتن به افتتاناً شديداً.

س : أفليس من العدالة انفاذ القرار القاضي بنفي الشعر حتى يقدّم دفاعاً مقبولًا، أما بالشعر الغنائي أو بوسيلة أخرى؟

غ : مؤكد أنه عدل

س : وأظن أنّا نأذن لأنصارهِ وأحبائهِ، من غير الشعراء، بالتزام الدفاع عنهُ نثراً، **فيثبتون أن الشعر مفيد علاوة على كونه سارًّا، باعتبار علاقته بالحكومة والحياة الإنسانيَّة**. ونسمع دفاعهم عن طيبة خاطر. **لأنهُ إذا ثبت أن الشعر نافع كما هو سارّ كنَّا رابحين.**

غ : لا شك في كوننا رابحين

س : وإلا يا صديقي العزيز، فيمكننا أن نكتسب درساً من الأشخاص الذين، وقد عشقوا، يكتمون أشواقهم مهما يكلفهم الأمر، إذا ظنوا أن الجهر بها ضارّ. لأنهُ مع أن حبتنا شعراً كهذا، وقد نمت فينا تحت ظل نظمنا المحترمة، تجعلنا نرغب رغبة قلبية في أن يكون جميلًا وصادقاً - فما دام عاجزاً عن حسن الدفاع وجب أن نقي أنفسنا، حين سمعه، بترديد الأدلة التي بسطناها كأنها رقية ساحر. ونسهر على أنفسنا لئلا نقع ثانية في غرام صبياني عرف الأكثرون ما هو. وعلى كلّ قد تعلمنا أنه يجب أن نتبع الشعر الذي نعتقد أن في اقتباسهِ اقتباس الحقيقة والصلاح. وعلى الضد من ذلك أن السامع الذي عرف الخطر المحدق بالنظام في داخله هو ملزم بالدفاع ضده، واقتناء الرأي الذي أوضحناه في الموضوع

غ : أوافقك كل الموافقة

س : حقاً يا صديقي غلوكون انهُ على الاختيار بين كون المرء صالحاً وبين كونه شريراً يتوقَّف أمر خطير - نعم هو أكثر خطورة مما يخيَّل إلى الناس. لذا كان من الخطأ عدم الإكتراث للعدالة وسائر الفضائل بحكم الهياج، أو الفخر، أو الثروة، أو القوة، أو الشعر حتَّى

غ : أوافقك في ختام بحثنا. وأظن أن كل أحد يوافقك

س : ولكنا لم نبحث بعد في جزاء الفضيلة الرئيسيّ، وأعظم الجوائز المعينة لها

غ : إذا كانت أعظم مما ذكر فيجب أن تكون عظيمة فوق العادة

س : وكيف يمكن أن ينحصر العظيم في شقَّة ضيقة النطاق من الزمن؟ فالفترة من المهد إلى اللحد بُرَيهة إذا قيست بالأبديَّة.

غ : بل قل أنها لا شيء

س : فماذا إذاً؟ أتظنُّ أن من واجب الخالد أن يزعج نفسه بهذه الفترة الحقيرة دون الأبدية؟

غ : بل أرى أن يكترث للأبديّة، ولكن ماذا تعني بذلك؟

س : ألا تدري أن نفسنا خالدة لا تموت؟

فنظر غلوكون إليَّ دهشاً وقال:

- حقاً أني لم أدرك ذلك أفتستطيع «أنت» إثبات هذا التعليم؟

س : معك وشرفي، اظن أنك أنت أيضاً تستطيعهُ، فانهُ أمر سهل

غ : ليس عليَّ. وفي الوقت نفسه أحب أن اسمع منك ما هو بيانك في سهولته؟

س : فتكرَّم عليَّ بالسمع

غ : فتفضَّل من كل بد

س : أتدعو شيئاً ما خيراً، وشيئاً آخر شراً؟

غ : نعم أدعو .

س : وهل عندنا للّفظين مدلولهما الثابت؟

غ : وأي مدلول تعني؟

س : اذهب إلى أن الشر هو ما يفسد كل شيء ويدمّره، والخير هو ما يفيد ويصون

غ : وهذا مذهبي

س : وأيضاً لعل عندك لكل شيء خيره وشعرهُ؟ مثلًا: أتقول أن العيون

معرّضة للرمد، والجسد للمرض، والذرة للتعفُّن، والخشب للتسوُّس، والحديد والنحاس للصدإ وبعبارة أخرى لكل شيء آفة وداء

غ : هكذا أقول

س : فإذا حلَّ أحد هذه الأدواء، باحدى هذه المواد، أفلا يفسدها أخيراً، ويحل تركيبها ويلاشيها؟

غ : الأمر كذلك دون شك

س : فكل شيء يفسده ضده من آفة وشر. والاّ، إذا لم يفسده ذلك فلا شيء آخر يفسده. لأن الخير لا يفسد شيئاً. وكذلك ما ليست خيراً ولا شرًّا

غ : مؤكد انهما لا يفسدان

س : فإذا أمكنا أن نجد شيئاً معرَّضاً لداء خاص، لكن داءَه يعطله تعطيلًا دون أن يلاشيه، أفلا نعلم أن الشيء المكوَّن هكذا لا يفنى

غ : انها نتيجة معقولة

س : أفليست النفس معرضة لداء يجعلها شريرة؟

غ : مؤكَّد فان كل ما ذكرناه، من التعدي والفجور والجبانة والجهل، يحدث تلك النتيجة؟

س : وإذا ذاك، أفيحل شيء من هذه النفس ويفنيها؟ ردّد المسألة في فكرك، لئلَّا نضلَّ ظانين انهُ حين يقبض على المتعدي الأحمق، متلبِّساً بجريمتهِ، فانهُ يهلك بشرّهِ

الرسائل الفلسفية شيلر، المجموعة الثانية[1]

الفقرة الأولى: أمثلة من الرسائل عند شيلر

مقارنة أحوال اليونانيين بالأحوال في عهد شيلر مختارة من الرسالة السادسة

إذا ركزنا الانتباه على طابع العصر، سندهش بغير جدال للتباين الذي سنلحظه بين حالة الإنسانية في الوقت الحالي، وحالتها فيما مضى، وعلى الأخص عند اليونانيين. وما يقال في الإشادة بحضارتنا ورقينا - ونحن محقون في رأينا عند المقارنة بالطبيعة في حالة فطرتها فحسب - لن يكون في صالحنا، في حالة المقارنة بأحوال اليونانيين، الذين جمعوا بين سحر الفن، ووقار الحكمة، بغير أن يصبحوا ضحية لهما، كما هو الحال عندنا. وسنشعر بالخزي عندما نقارن باليونانيين، لا لتميزهم بالبساطة التي تعد غريبة عن عصرنا، بل لأنهم قد كانوا منافسين لنا، كما كانوا بحق في أغلب الأحيان، أفضل نماذج لنا في كل نواحي التفوق، التي تشعرنا بالأسى، بسبب تكلف أحوالنا. واليونانيون، بفضل جمعهم بين اكتمال الشكل واكتمال المضمون - إذ إلتقى عندهم عمق الفلسفة بالجوانب الخلاقة، كما التقت الرقة والحيوية - قد استطاعوا تحقيق التآلف بين الخيال في نضارته، وعنفوان العقل، في صورة إنسانية رائعة.

ففي ذلك الوقت، وعندما تنبهت قوى الفكر في تلك الصورة الرائعة، لم

---

(١) را تراث الانسانية، مج٢، ص ٨٢٩

يكن هناك انفصال بين الجانب الحسي، والجانب العقلي. فلم يظهر بينهما خلاف يدعو إلى تعارضهما، أو إقامة حدود تفصلهما. فالشعر لم يكن قد أصبح شعر مناسبات أو شعر ندماء، كما أن التأمل لم يكن قد تلوث بالسفسطة. وكان من المستطاع إضطلاع كل من الشعر والفلسفة بنفس الدور باعتبارهما ينشدان الحقيقة، كل وفقاً لطابعه وخصائصه. فمهما حلقت الروح بعيداً، فإنها لا تنسى تحديد موضوعها، ومهما اضطرت إلى إقامة تقسيمات حادة، فإنها لا تضطر إلى المسخ أو البتر. ولقد قامت بالفعل بتجزئة الطبيعة الإنسانية، ووزعت مكوناتها المختلفة على مجموعة الآلهة، ولكن هذا لم يعن تمزيق هذه الطبيعة إرباً. فعلى العكس، مثلت هذه الإلهة، الإنسانية مكتملة، باتباع سبل مختلفة، لأن الإنسانيّة كانت على الدوام ممثلة في صورة كل إله بمفرده. فكم هناك من اختلاف بينهم وبيننا نحن المحدثين! فعندنا كذلك، قد قسمت صورة الإنسانية على نطاق واسع بين الأفراد، ولكن هذه القسمة قد بدت ذات طابع جزئي - فلم تظهر الأجزاء في صورة وحدات متكاملة - ولهذا علينا أن نتعرف إلى كل فرد على حدة، حتى نستطيع أن نحيط بالإنسانيّة إحاطة كاملة: وربما شعرنا بالميل إلى القول بأن الملكات الإنسانية - في حالتنا - تظهر وكأنها تعمل منفردة، مثلما تبدو عندما يقوم بدراستها علم النفس. ولهذا فإننا لا نرى أفراداً متكاملين، بل نرى طوائف كاملة من الناس لا يقومون بتنمية أكثر من جانب واحد من قدراتهم، بينما لا يظهر الباقون أكثر من آثار واهنة من طبائعهم، تجعلهم يبدون مثل النباتات العاجزة عن النمو.

ولن أستطيع إخفاء تقديري للمميزات التي يفخر الجيل الحاضر بها، إذا نظر إليه في مجموعه. ونحن إذا اتبعنا المنطق، رأينا أننا قد تفوقنا على أفضل صور مجتمعات الماضي. ولكن هل يرضى أي فرد الآن بالمقارنة بأي أثيني من حيث التمتع بالخصائص الإنسانيّة؟

فما هو سر المحنة التي تعرض لها الناس من ناحيتهم الفرديّة برغم كل المميزات التي حصلوا عليها في مجموعهم؟ ولماذا تميز الفرد أيام اليونانيين بمميزات جعلته أفضل ممثل لعصره؟ ولماذا لا يستطيع الفرد الحديث مماثلته

في هذا الشأن؟ إن هذا يرجع إلى تأثر اليونانيين بالطبيعة ووحدتها، ومحاولتهم الاقتداء بها. أمّا ما بدا من تمزق في حالة المحدثين، فيرجع إلى «الفهم» واتجاهه إلى التحليل والتمزيق.

إنّ ما أصاب الإنسانيّة الحديثة من جراح إنما يرجع إلى الحضارة. فلقد تطلبت التجربة بعد اتساعها، وما تحتاج إليه من دقة في التأمل، وجوب إقامة قسمة حادة بين العلوم. وعلاوة على ذلك، فإن جهاز الدولة المعقد قد اقتضى توزيع المهام والمراتب، فأدى هذا إلى تمزق أواصر الطبيعة الإنسانيّة، وإلى حدوث صراع مدمر بين الملكات التي كانت متآلفة. وحدث عداء بين ملكة الحدس، وملكة الفهم، وأقام كل منها حدوداً حوله، ونظر بعين الشك والريبة إلى كل من يحاول الإعتداء على هذه الحدود. وأصبحت أفعالنا مقصورة على مجال واحد، كما أصبحنا في قبضة سيد واحد، يميل في أكثر الأحيان إلى قمع باقي ملكاتنا. فمن ناحية، يفسد خيالنا المترف كل الثمار التي حصل عليها الذهن. ومن ناحية ثانية، تطفىء روح التجريد جذوة الخيال المشتعلة.

١ - را تراث الإنسانية، مج ٢، ص ٨٢٩،

الفنان وعصره

مختارة من الرسالة التاسعة

لا جدال أن الفنان ابن زمانه. والويل له، إن كان هذا يعني خضوعه الكامل له، أو حتى أن يكون من المفضلين في نظر هذا الزمان. فيا حبذا لو التقط إله خيِّر الطفل في الوقت المناسب، من أحضان أمه. ويا حبذا لو أرضعه لبناً ينتمي إلى عصر أفضل، واستطاع أن يرعاه حتى يصل مرحلة النضج تحت ظل سماء اليونان القصية. فإذا بلغ أشده، فليعد ثانية إلى عصره شخصاً آخر مختلفاً عنه، لا ليبعث منظره السرور في فؤاده، بل ليثير فزعه، مثل ابن أجاممنون، إذ أنه سيعمل على تطهيره. والفنان مضطر ولا ريب إلى اختيار موضوعه من الحاضر. أمّا الشكل الذي يظهر فيه هذا الموضوع، فلا بد أن يستعيره من زمان أسمى وأمجد - أو من موضع يتعدّى كل زمان، أعنى من وحدة وجوده المطلقة التي لا تتغير. فهناك في أعماق كيانه، الذي يماثل الأثير في صفائه، ينساب ينبوع الجمال، دون أن يتلوّث بفعل فساد الأجيال والعصور المتلاحقة، التي تعيث في غياهب الظلام. لقد سجد الرومانيون طويلًا في القرن الأول الميلادي أمام قياصرهم، بينما وقفت تماثيل الآلهة شامخة الرأس، كما ظلت المعابد مقدسة في أعين الناس، حتى بعد أن أصبح الآلهة موضع سخرية. وبدت جرائم نيرون مثيرة للاشمئزاز بالمقارنة بالأبنية الرائعة التي طغت بمظهرها على هذه الجرائم. وفقدت الإنسانية عزتها وكرامتها، **ولكن الفن قد استطاع إنقاذها وحفظها في أحجار باقية الأثر**. إنّ الحقائق تستطيع أن تحيا في وسط الخداع. وأصل الأشياء سيستعاد يوماً ما

حتى من خلال صوره. وكما استطاع الفن الرفيع أن يُحي الطبيعة المجيدة، فانه كذلك يستطيع أن يتقدمها، وبفضل إلهامها، يستطيع أن يتنبه وأن يبدع. فقبل أن تشع الحقيقة في أعماق القلب، يكتشف الخيال ملامحها، لأن قمم جبال الإنسانيّة تبدو متوهجة في الوقت الذي يخيم الظلام في أوديتها.

ولكن كيف يستطيع الفنان أن يؤمن نفسه في وجه فساد زمانه الذي يحيط به من كل جانب؟ الرد على ذلك هو أن يزدري معتقداته. فعليه أن ينظر بعيداً إلى أمجاده وشرائعه الخالدة، بدلًا من أن يفكر في الحظ وتفاهات الحياة اليومية. فمن الضروري أن يتحرر من السعي الذي لا طائل ورائه، الذي تتسم به اللحظات العابرة، وأن يتجنب روح المبالغة العابثة التي تطبق معايير المطلق على أشياء عرضية زائلة. وعليه أن يدع عالم الأشياء الفعلية إلى الفهم باعتباره أقدر على ذلك، وأن يسعى لإبداع «المثال»، بعد التوفيق بين الممكن والضروري.

التنويه بقيمة الشكل، ومهمة الفنان

مختارة من الرسالة الثانية والعشرين

ولا يقتصر واجب الفنان على التغلب على القصور الكامن في طابع نوع الفن الذي يتناوله، بل عليه كذلك التغلب على كل قصور يرجع إلى طبيعة مادته الفنية الوسيطة كذلك. ففي العمل الفني الجميل الحق، ليس هناك دور ما للمضمون، لأن كل شيء يعتمد على الشكل. فالإنسان في كليته، لا يتأثر إلاّ بالشكل، وقدراته الجزئية وحدها هي التي تتأثر بالمضمون. ومهما اتصف المضمون بالسمو وسهولة الإدراك، فإنه لا يبدو في نظر الروح إلاّ في صورة عائق يعوق حريتها. ولا تشعر الروح بحريتها الجمالية (الإستاطيقية) الحقة إلا عند اطلاعها على الشكل، وتتجلّى براعة الفنان لهذا السبب في قدرته على تحطيم مادة العمل الفني بوساطة الشكل. وكلما اتصفت هذه المادة بطابعها المهيب وبصلابتها وسحرها، ازداد تحكمها وهيمنتها. وكلما إزداد مقيل متأمل العمل الفني إلى الإهتمام بالمادة، ازدادت قيمة الفن الذي يملي ناحيته المادية، والذي يؤكد سيطرة المادة على الشكل. ومن الواجب أن يكون متذوق العمل الفني حراً، غير خاضع لهوى، أو غارق في الحس. ويجب أن يتصف العمل الفني بعد خروجه من بين يدي الفنان السحريتين بالنقاء والكمال، وكأنه قد صدر عن الخالق ذاته. فإذا تناول الفنان أتفه الموضوعات، جعلنا نتقبّله تقبُّلًا مماثلًا لتقبل أكثر الموضوعات جدية. كما أن الموضوعات الجادة ينبغي أن تعالج بحيث نستطيع أن نتلقاها بسهولة ويسر مماثلين لأبسط أنواع اللعب. ولا تستثنى من ذلك الفنون المعتمدة على

العاطفة مثل المأساة. فمن ناحية، هذه الفنون ليست حرة حرية كاملة، لأنها تخدم غرضاً معيناً هو إثارة النفس. ولن يميل أي محب للفنون إلى إنكار اعتماد قيمة مثل هذا النوع من الأعمال الفنية على مدى قدرتها على إظهار حرية الروح، مهما أثارت مشاعرنا. فهناك فن رفيع يتناول الإنفعالات والعواطف غير أنه لا وجود لفن رفيع يرمي إلى إثارة المشاعر. لأن هذه العبارة تتضمن تناقضاً منطقياً. لأن أول تأثير حتمي للجميل هو التحرر من الخضوع للعواطف. ومن العبارات المتناقضة كذلك، القول بفن تهذيبي أو تقويمي. فليس هناك تعارض مع تصور الجميل أكثر من القول بأن له تأثيراً توجيهياً على السلوك.

ومع هذا، فلا يلزم أن يكون العمل الفني خالياً من الشكل إذا لم يتأثر المتذوق بغير مضموته. فكثيراً ما يرجع ذلك إلى افتقار المتذوق إلى القدرة على إدراك الشكل. فإذا اتصف المتذوق ببلادة حسه أو شدة توتره وإذا إعتاد الإعتماد على الفهم وحده، أو على حواسه وحدها، فأنه لن يستطيع إدراك العمل الفني، إلا في صورة جزئية، مهما إتصف بكليته، كما أنه لن يستطيع إدراك أكثر من مادته حتى لو كان له أجمل الأشكال. فبحكم استجابته للمادة الأولية فقط، فإنه، مرغم على استبعاد كل الملامح الجمالية (الإستاطيقية) في العمل الفني. قبل أن يتمكن من الإستمتاع به. كما أنه لن يعنى إلا بالكشف عن الخصائص الجزئية التي حرص الفنان ببراعة فنية فائقة على إخفائها، بحيث لا تؤثر على تآلف العمل الفني في كليته. لأن ما يعنيه في العمل الفني هو غايته الأخلاقية أو الحسية، أمّا الغاية الجمالية، التي تمثل غاية العمل الفني الحق فلا تعنيه بالمرة. . والقراء الذين ينتمون إلى هذه الطائفة يستمتعون بالعمل الفني الجاد، وكأنه موعظة، كما أن تأثير الملهاة لا يختلف عندهم عن تأثير أية مادة مخدرة. فهم إذا افتقروا إلى الذوق، لن يبحثوا عند تذوقهم المأساة أو ملحمة عظيمة مثل «المسيح» لكلوبشتوك، عن غير جوانبها التهذيبية، كما أنهم لن يشعروا بأي اشمئزاز عند قراءة قصيدة غنائية مؤلفة على طريقة أناكريون أو كاتوللوس.

فهرس الكتاب


Converted by Tiff Combine - (no stamps are applied by registered version)







